

DER WESSOBRUNNER STUKKATEUR
UND ALTARBAUMEISTER
THASSILO ZÖPF

Dorothee Pflüger

1970



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548328_0047

DER WESSOBRUNNER STUKKATEUR UND ALTARBAUMEISTER
THASSILO ZÖPF

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München



vorgelegt von
Dorothee Pflüger
aus Hamburg

1971



Referent: Bauer

Korreferent: Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 22.12.70

DER WESSOBRUNNER STUKKATEUR UND ALTARBAUMEISTER

T H A S S I L O Z Ö P F

I N H A L T

	<u>Seite</u>
Einleitung	1
I. Lebenslauf	3
II. Stukkaturen	9
III. Funktion und Gestaltung des Ornaments bei Thassilo Zöpfl	42
IV. Oratorien und Supraporten	47
V. Altäre	51
VI. Kanzeln	75
VII. Die Stellung Thassilo Zöpfls im bayerischen Rokoko	77
VIII. Anmerkungen	84
IX. Werkkatalog	88
X. Bibliographie	98
XI. Abbildungsverzeichnis	103

E i n l e i t u n g

Vor fast siebenzig Jahren erwachte auf Grund der Veröffentlichung Georg Hagers "Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren" das kunsthistorische Interesse an dem Phänomen, daß aus dem bescheidenen Dorf Wessobrunn über Jahrhunderte Kunsthandwerker kamen, die durch ihre Arbeiten nicht nur die Sakral- und Profanbauten Bayerns und Schwabens prägten, sondern zum Teil in Frankreich, Griechenland und Rußland arbeiteten. Die Bedeutung dieser Künstler ist seitdem immer wieder betont worden, doch ist es erstaunlich, daß bisher nur in geringer Anzahl Zusammenstellungen der Werke der einzelnen Kunsthandwerker vorhanden sind. Das mag vielfach u.a. an technischen Schwierigkeiten liegen, die besonders bei den Lebensläufen der weniger bedeutenden Meister auftreten, die nicht, wie die Brüder Zimmermann, Johann Michael Feichtmayr und andere, ihren Heimatort verließen, um sich in größeren Städten anzusiedeln, sondern der Tradition der heimischen Werkstätten verbunden blieben und ihre künstlerische Arbeit hauptsächlich auf die kleineren Pfarrkirchen beschränkten.

Es ist die Absicht dieser Arbeit, durch eine chronologische Betrachtung seiner Arbeiten eine Monographie des letzten, bedeutenden Stukkateurs und Altarbau-meisters aus Wessobrunn, Thassilo Zöpf, zusammenzustellen. Die klare Darstellung seiner künstlerischen Entwicklung erweist sich oft als schwierig, da die weder literarisch noch archivalisch belegten Werke nur nach stilkritischen Vergleichen eingeordnet werden können. Es finden sich weder bei den Stukkaturen noch

an den Altarbauten Signaturen Thassilo Zöpfs. Außerdem wurden im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts die Kosten für einen Neubau oder eine Renovierung der Innenausstattung der Pfarrkirchen, sofern sie nicht im Auftrage eines Klosters ausgeführt wurden, von den Gemeinden selbst aufgebracht. Dadurch verringerte sich die Notwendigkeit einer genauen Abrechnung, in der die einzelnen Künstler aufgeführt worden wären. Vielfach gingen die vorhandenen Jahresabrechnungen später während der Säkularisation verloren. Einen ungefähren zeitlichen Hinweis geben die Daten in den Signaturen der Deckenbilder, da es in der Regel üblich war, daß der Rahmen für die Deckenbilder von dem Stukkateur gezogen wurde und danach der Maler mit seiner Arbeit begann. Auch in dieser Arbeit richteten sich die Datierungen der Stukkaturen, sofern keine genauen archivalischen Angaben vorhanden sind, nach den Signaturen der Deckenbilder. Eine genaue Übersicht über vorhandene archivalische Belege gibt der Werkkatalog am Schluß der Arbeit. Um eine kontinuierliche Entwicklung aufzeigen zu können, ist in der folgenden Darstellung auf eine Trennung zwischen gesicherten und zugeschriebenen Arbeiten verzichtet worden.

I. Lebenslauf

Es ist bezeichnend für die Stellung und den Werdegang der Wessobrunner Meister, daß bei den meisten von ihnen nur die rein biographischen Daten von Geburt, Heirat, Kindstauen und Tod durch die Eintragungen in den Kirchenbüchern überliefert sind. Sie waren in erster Linie Handwerker, zu ihrem Beruf weniger durch Neigung als durch generationenlange Tradition bestimmt. Diese Baumeister, Stukkateure, Maler und Plastiker hatten in der Regel auch den Ausbildungsgang eines Handwerkers mit Lehr- und Gesellenzeit und Meisterprüfung. Sie arbeiteten nur den Sommer über, wenn sie durch die Vermittlung des Klosters Wessobrunn, unter dessen Schutzherrschaft sie standen, einen Auftrag bekommen hatten. Im Winter versorgten sie in den Heimatorten Haid und Gaispoint (heute Wessobrunn) ihre Landwirtschaft und bereiteten in Zusammenarbeit mit der ganzen Familie die Plastiken, Putti und Blumenranken, die dann während des Sommers zur Ausschmückung der Kirchen und Altäre verwandt wurden.¹⁾

So ist auch das Wenige, was über den Stukkateur und Altarbaumeister Thassilo Zöpf bekannt ist, in einigen Worten zusammenzufassen. Er wird am 5. November 1723 in Haid bei Wessobrunn als Sohn des Schneiders Franziskus Zöpf, einem Taufpaten Dominikus Zimmermanns, geboren. Die Familie Zöpf gehört neben den Familien Feuchtmayer (Feichtmayr), Schmuzer, Graf und Übelhör zu den ältesten und verzweigtesten Wessobrunner Familien. Allein in Haid werden gegen Ende des 17. und

1) vgl. Hugo Schnell, Wessobrunn. München 1953 und Georg Hager, Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn. München 1894

am Anfang des 18. Jahrhunderts 6 Häuser in mehreren Generationen von Mitgliedern der Familie Zöpf bewohnt.¹⁾ Wegen des großen Kinderreichtums und der engen Versippung ist es heute fast unmöglich, den einzelnen Linien nachzugehen.

Thassilo Zöpf heiratet 1755 Anna Elisabeth Yblher (Übelhör), eine Tochter Johann Baptist Yblhers, in dessen Haus No. 41 in Wessobrunn, heute Zöpf-Straße 15, Thassilo Zöpf im selben Jahr einzieht und als dessen Besitzer er bis 1799 erwähnt wird.²⁾

Das Ehepaar hat 4 Söhne und eine Tochter Maria Theresia Zöpf, die 1799 nach ihrer Vermählung mit Johann Lutz, Kramer von Oderding, das Haus ihres Vaters übernimmt.

Die einzige mündliche Überlieferung, die sich in der Wessobrunner Gegend von Zöpf erhalten hat, bezieht sich auf ihn und den Maler Johannes Baader aus Lechmühl, mit dem zusammen er die meisten seiner Kirchen ausstattet, und deren gutes Verhältnis sich nicht nur in ihrer Zusammenarbeit zeigt, sondern, wie noch heute erzählt wird, auch in einer gemeinsamen Vorliebe für die den Kirchen benachbarten Wirtshäuser. Über die Ausbildung Thassilo Zöpfs ist nichts Näheres bekannt. Da sein Vater kein Maurer oder Stukateur war, kann er seine erste Ausbildung nicht, wie sonst üblich, in der väterlichen Werkstatt bekommen haben, sondern beginnt vermutlich schon als Knabe bei einem anderen Meister seine Lehre. Für diese Annahme sprechen neben stilistischen Vergleichen auch seine familiären Verbindungen und seine erste archivalisch nachweisbare selbständige Arbeit.

1) Wilhelm Neu, Lech-Isarland-Kurier 1968 S.3 f.

2) Wilhelm Neu, Lech-Isarland-Kurier 1967 S.5

Außer den Brüdern Zimmermann gehören um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als Thassilo Zöpf seine Ausbildung erhält, zwei weitere Meister zu den bedeutendsten Stukkateuren der Wessobrunner Schule: Johann Georg Übelhör (1700 - 1763) und Johann Michael Feichtmayr (1709 oder 1710 - 1772). Johann Georg Übelhör ist einer der Gehilfen Johann Baptist Zimmermanns bei der Ausschmückung der Reichen Zimmer der Münchner Residenz (1730 - 1733). Durch diese Zusammenarbeit kommt er unmittelbar mit den Ornamentformen des französischen Rokokos, die François Cuvillies als erster in Deutschland verwandte, in Berührung. Dieser Einfluß zeigt sich deutlich in der anschließenden Stuckdekoration der Klosterkirche in Diessen, 1733 - 1739, die Übelhör in Zusammenarbeit mit den Brüdern Johann Michael und Franz Xaver Feichtmayr ausführt.

Ungefähr zu dieser Zeit beginnt Thassilo Zöpf seine Lehrjahre, und wenn auch bis jetzt archivalische Belege fehlen, läßt sich mit einiger Sicherheit annehmen, daß Zöpf mit beiden Meistern zusammenarbeitet. Johann Georg Übelhör ist der erste Wessobrunner Stukkateur, der zarten, linearen Stuck verwendet (vgl. Vierzehnheiligen), wie er später charakteristisch für Thassilo Zöpf werden soll, und die formale Ähnlichkeit zwischen den Arbeiten Johann Michael Feichtmayrs und Zöpfs ist oft so groß, daß es zu Verwechslungen der beiden Meister führt. So halten A. Feulner¹⁾ und N. Lieb²⁾ die Stukkaturen der Pfarrkirche in Starnberg für Arbeiten Zöpfs. Inzwischen konnte aber H. Schnell nach Durchsicht des Pfarrarchivs die Urheberschaft Feichtmayrs nachweisen.

1) A. Feulner, Christian Wink. München 1912, S.19

2) N. Lieb, Münchner Barockbaumeister. München 1941, S. 154

Am deutlichsten läßt sich das Lehrer-Schüler-Verhältnis an der Stuckdekoration der Wallfahrtskirche Grafrath zeigen, die 1752-1753 von Johann Michael Feichtmayr, dessen Bruder Franz Xaver und Johann Georg Übelhör ausgestattet wurde. Vergleicht man diese Stukkaturen mit den wenig später als erste bedeutende Arbeit Zöpfs ausgeführten der Pfarrkirche Wessobrunn 1957-59, so fällt die formale Übereinstimmung deutlich auf. Zöpf verwendet in Wessobrunn zur Dekoration der Stichkappen zum ersten Mal ein Ornament (Abb.2), das sich in immer neuen Variationen bis in seine Spätzeit findet. Dieses Ornament, das in seinen Umrissen dem Dreieck der Stichkappe angepaßt ist, findet sich in der gleichen Form in Grafrath (Abb.1). Es besteht aus einem Mittelfeld, durch das eine Blumenranke geführt wird, und seitlichen Ausläufern in C-Bögen und Kreisformen. Die einzelnen Ornamentteile sind aber bei Feichtmayr kraus und knorpelig, die C-Bögen rollen sich von der Wand weg oder zu ihr hin, wodurch das Ornament im ganzen massig wirkt, während Zöpfs lange ungerollte Schwünge diesen Eindruck nicht vermitteln.

Aus einem ringförmigen Ansatz in der Schmalseite der Gewölbezwinkel schwingen sich bei beiden Meistern nach oben hin plastischer werdende S-Schwünge, die in ihrem Ansatz und in ihrer Achse leicht verschoben sind. Ihre oberen Enden rollen sich volutenartig ein und tragen kleine Konsolen. Den oberen Abschluß der Ornamentformen bildet ein kronenartig freiplastisch vorgezogener C-Schwung, der die Rahmenleiste der Deckenbilder durchbricht. Zöpf übernimmt nicht nur den Aufbau der Rahmenrocaillen, sondern verwendet auch dieselben bildhaften Details wie Blumenranken, Putti und aus einer Krümmung des Ornaments herauswachsende Schilfblätter. Schon bei einem oberflächlichen Vergleich zeigt sich aber, daß die Modellierung auch hier

bei Feichtmayr plastischer ist, die einzelnen Schwünge des Ornaments sind unruhiger und stärker ineinander verschlungen. Zöpf bildet die Kartuschenrahmen aus nebeneinander gelegten dünnen Strängen, wodurch die einzelnen Abschnitte des Ornaments sich stärker gegeneinander absetzen (Abb.3 und 4).

Weitere Anhaltspunkte für die Ausbildung Thassilo Zöpfs bei Johann Michael Feichtmayr gibt auch die früheste archivalisch gesicherte Stukkierung Thassilo Zöpfs in Ziemetshausen 1755. Die Pfarrkirche Ziemetshausen (Landkreis Krumbach), die zum Bistum Augsburg gehört, liegt als einzige außerhalb des Ammer- und Starnberger Seegebietes, in dem Thassilo Zöpf später hauptsächlich arbeitet. Da Johann Michael Feichtmayr in Augsburg ansässig ist und dort seine Werkstatt hat, ist es anzunehmen, daß Zöpf diesen Auftrag auf Grund seiner Zugehörigkeit zur Feichtmayr-Werkstatt erhält. Darüber hinaus verwendet Zöpf Ornamentstichfolgen Feichtmayrs als Vorlagenblätter seiner Stukkaturen und führt 1766-67 unter der Leitung Feichtmayrs 4 Seitenaltäre im Querschiff der Abteikirche Ottobeuren aus, worauf im folgenden noch näher eingegangen wird. - Die Hauptschaffenszeit Zöpfs fällt in die Jahre zwischen 1760 und 1780. Zu dieser Zeit sind die großen Bauten der Epoche zum größten Teil schon vollendet, dafür entwickelt sich aber von den Klöstern ausgehend in ganz Süddeutschland eine rege Bautätigkeit, in der die kleineren Pfarrkirchen nach dem Vorbild der großen Klöster und Abteien neu ausgestattet werden. Der Bedarf an Künstlern ist dabei so groß, die Mittel aber oft so beschränkt, daß häufig zweitrangige Künstler hinzugezogen werden, wodurch der künstlerische Wert der Arbeiten sinkt. Deshalb ist es nicht verwunderlich, daß Thassilo Zöpf in der Literatur über die Wessobrunner Stukkatorenschule, wie bei Georg Hager, als der

letzte bedeutende Wessobrunner Meister und der bekannteste Stukkateur des ausgehenden Rokoko bezeichnet wird. Er muß zu dieser Zeit eine größere Werkstatt gehabt haben; so geht aus dem Bericht des Pfarrvikars Pater Eugenius Ochl über die Ausstattung der Pfarrkirche in Bruck hervor, daß Zöpf dort im Sommer 1764 mit vier Gesellen und einem Lehrling arbeitet.¹⁾

Zu seinen Schülern gehört auch der später im Kloster Benediktbeuern beschäftigte Franz E. Doll (1744 - 1824)²⁾, der 1770 in Haid ansässig wird.³⁾

Schon zu Lebzeiten Thassilo Zöpfs hört mit dem Ende des Rokoko die Nachfrage nach Stukkateuren auf.

Zöpf selbst wird in der Pfarrmatrikel des Klosters Wessobrunn schon als "Dominus egregius gypsatorius mercator" aufgeführt. Wie viele andere seines Berufes zu dieser Zeit ist er am Ende seines Lebens als Kramer tätig gewesen. In den Kirchenbüchern von Antorf bei Habach und Pähl wird er 1793 und 1794 als Kramer und Stukkateur erwähnt, der den Pfarrer mit Oblaten beliefert.

Thassilo Zöpf stirbt am 15. Dezember 1807 in Wessobrunn.

1) vgl. Jacob Grosz, Chronik von Fürstenfeldbruch. 1877 S. 489, Anmerkung 1

2) vgl. Pater Karl Mindera, Benediktbeuern. München 1957, S. 24 und 28

3) vgl. W. Neu, Lech-Isarland-Kurier 1968, S. 7

II. Stukkaturen

Vermutlich begann Hassel's Zöpfl seine selbständige Tätigkeit als Stukkateur und Altartrestmeister im 1754. Als eine der ersten Stukkierungen Zöpfls muß die Dekoration des Festsaales im Kloster Lauernberg betrachtet werden. Die lateinische Inschrift in einer der Stuckkassetten des Raumes, die sich auf dessen Bau bezieht und das Jahr 1753 annimmt, ist im 19. Jahrhundert erneuert worden und nicht als authentisch anzusehen. Davon abgesehen ist eine stilkritische Datierung hier schwierig, da Zöpfl nur zweimal, im Kloster Lauernberg und später im Kloster Polling, den Auftrag zur Ausstattung eines Festsaales erhielt, der eine andere Dekorationsform als ein Kirchenraum verlangt. Einige Merkmale, auf die im folgenden näher eingegangen wird, lassen aber darauf schließen, daß die Dekoration des Saales früher als die Stukkaturen im Chorraum der Pfarrkirche Ziemetshausen (1754) angefertigt werden. Ursprünglich hat es zwei gleich ausgestattete Säle im Kloster gegeben, doch sind die Stukkaturen des zweiten Saales im gegenüberliegenden Flügel des Klostergebäudes im vergangenen Jahrhundert vernichtet worden.

Der nicht sehr hohe, annähernd quadratische Raum ist in der Mitte durch ein ovales Deckenbild in breitem, flach modelliertem Stuckrahmen geschmückt. Die übrige Dekoration des Raumes beschränkt sich auf die Stukkaturen in der Wölbung zwischen Deckenansatz und Wand. Den oberen Abschluß der Wand bildet eine stark vortretende, breite Stuckleiste, auf der die Stukkaturen aufgebaut sind. Sie sind in acht Ornamentmotive in den Ecken und in der Mitte jeder Seite des Raumes gegliedert. Die

breiten Ornamente sind aus bewegten S- und C-Schwüngen zusammengesetzt, zwischen die als Gegenmotiv fast kreisförmige, fransig auslaufende Rocailles eingefügt sind (Abb.5). Die Motive werden miteinander durch eine zweite geschwungene Stuckleiste am Deckenansatz verbunden, die durch die Ornamente hindurchführt und diese in zwei Zonen teilt. An den Schnittstellen der Ornamentschwünge und der Stuckleisten werden kleine Konsolen eingefügt, auf denen der obere Abschnitt des Ornaments zu stehen scheint. Die einzelnen Schwünge sind so angeordnet, daß sie sich in der Mitte treffen und dort eine weit in die Decke führende, fedrig auslaufende Spitze bilden (Abb.6). Die S- und C-Bögen überschneiden sich vielfach, ihre Bewegung wird in der entgegengesetzten Richtung wieder aufgenommen, so daß die Stukkaturen wie Wellen zwischen den großen Ornamentmotiven um den Saal herumgeführt werden (Abb.7).

Zwischen diese, bis auf die Konsolen abstrakten, Formen, werden eine Fülle bildhafter Motive eingefügt.

In den Schwüngen wachsen zarte Blumen und Zweige, daneben gibt es Blumenranken und -bouquets, Schilfblätter und Putti, die Blumenguirlanden halten.

Trotz dieser bildhaften Motive wird die Dekoration nicht, wie in dem späteren Festsaal des Klosters Polling, zur Szene umgewandelt. Vorherrschend bleiben hier die einzelnen Ornamentmotive, die trotz der Verbindungen in sich geschlossen sind.

Ungeachtet der schon erwähnten Sonderstellung dieser Dekorationsform in dem Gesamtwerk Thassilo Zöpfs lassen sich doch schon einzelne für seine frühen Arbeiten charakteristische Merkmale aufzeichnen. Die Stukkaturen sind leicht und sicher aufgetragen und zeigen ein ausgeprägtes Gefühl für Ausgewogenheit und Harmonie der

Formen. Trotz der Fülle der Details wirken sie nie überladen oder bedrückend, was primär auf die in sich vorwiegend glatten Linien des Stucks zurückzuführen ist. Vegetabilisches Muschelwerk wird fast gar nicht verwendet. Alle Füllformen wie Ösen, plastische Ringe, Zweige und Bouquets sind betont zart ausgeführt, so daß die Grundstruktur des Ornaments für den Betrachter vorherrschend bleibt.

Die einzelnen Motive werden bewußt aus symmetrischen und asymmetrischen Formen zusammengesetzt, wobei in der Grundform die Symmetrie vorherrschend ist.

Dies ist neu verglichen mit den vor Zöpf tätigen Stukkateuren. Es führt zu einer Änderung des Dekorationssystems, die Einzelform übernimmt eine bisher nicht dagewesene Bedeutung.

Unterschiedlich zu vorangegangenen Stukkaturen ist auch die bewußte Gegenüberstellung leerer und gefüllter Flächen. Beide Gestaltungsmöglichkeiten sind für die Dekorationen Thassilo Zöpfs bestimmend. Die Stukkaturen des Festsaales zeigen durch die Vielfalt der Formen und die starken Kurven der C- und S-Bögen eine Unruhe und Bewegung, die sie deutlich als frühe Arbeiten Zöpfs erkennen lassen.

Die erste Kirchengestaltung, bei der sich Thassilo Zöpf als Meister nachweisen läßt, ist die Ausschmückung des Chores der Pfarrkirche in Ziemetshausen, für die er 1755 den Auftrag erhält. Der plastische zartgraue Stuck ist hier auffallend sparsam verteilt. An die Zwickel auf jeder Seite der Stichkappentonne sind Kartuschen gesetzt, an die Breitseite der Stichkappen giebelförmige Rocaillen, darunter über den Fensterarkaden kleinere Ornamente, die etwas über den Rahmen der Fenster greifen (Abb.8). Der gesamte Stuck des Chorraumes ist Rahmen für das 1877 von Thomas Geigenberg erneuerte Deckenbild.

Die stark profilierte, vielfach ins Fresko geschwungene Rahmenleiste des Deckenbildes wird an der Spitze der Stichkappen unterbrochen und zu Voluten gerollt. Hier greift als Bindeglied eine Rocaille von dem Segment der Stichkappe in das Fresko über. An den Schmalseiten des Freskos über dem Altar und vor dem Chorbogen, wo diese Öffnungen der Leiste als Ansatzpunkte für das Muschelwerk fehlen, wird der Stuck wie eine Ranke an der Leiste entlanggeführt und rechts und links vom Altar zu zwei großen Rocailles geformt.

Die beiden Kartuschen jeder Seite, deren Muschelwerk sich der Rahmenleiste organisch anschmiegt, sind in den Einzelformen unterschiedlich ausgeführt. Sie entsprechen aber jeweils denen auf der gegenüberliegenden Seite. Auffallend und einmalig in den Arbeiten Thassilo Zöpfs ist, daß sich dieses Schema der Seitensymmetrie bei den Rocailles der Stichkappen nicht findet. Sie ähneln sich in ihrer Grundform, jedoch ist das Gegeneinander der C-Bögen bei allen verschieden gelöst. Die Modellierung der Kartuschen ist kräftig, das Muschelwerk breit und an den Rändern stark hervorgewölbt (Abb.9). Ähnlich sind auch die kleineren Rocailles geformt, doch an den Ranken der Schmalseiten zeigt sich schon die flache, vom Untergrund wenig hervorgehobene lineare Bildung des Stucks, wie sie Zöpf in seinen späteren Werken immer mehr ausbilden wird.

Wenn diese erste Stukkierung eines Sakralraumes auch noch wenig von den später für Zöpf charakteristischen Formen zeigt, lassen sich doch schon einzelne wesentliche Elemente seiner Arbeit festhalten. Es fällt auf, daß er den Stuck sparsam verteilt, wodurch er sich bemerkenswert von zeitgenössischen Stukkateuren unterscheidet. Weiterhin hat er vom Verhältnis Ornamentträger und

Ornament eine eigene Auffassung, die sich in seiner Vorliebe für das Setzen von Akzenten und dem Ausnützen der räumlichen Gegebenheiten zeigt. In seinen Rocaillen verwendet er langdurchgeführte C-Bögen, aus deren Krümmungen Schilfblätter herauswachsen.

Waren bei der Betrachtung der Ziemetshausener Stukkaturen schon einige charakteristische Merkmale Zöpfs sichtbar geworden, so wird an der Ausstattung der Pfarrkirche Wessobrunn (1757-59) seine "Handschrift" als Stukkateur voll erkennbar, deren Besonderheiten zum Teil bereits an der Dekoration des Festsaaes im Kloster Beuerberg gezeigt worden waren. Hier ist der Stuck in besonders reichem Maße aufgetragen, das Gewölbe neben den Deckenbildern von Joh. Baader, die Stichkappen und Zwickel sind fast ganz vom Stuck überzogen, doch läßt sich hier nicht mehr von einer Überwucherung der Wand durch das Ornament sprechen. Zwischen den Ornamenten bleiben das Gewölbe und die Wand als Träger sichtbar. Wie in Ziemetshausen wird die architektonische Gliederung der Stichkappentonne für die Anbringung des Ornaments genutzt, dessen Formen sich dem Träger nach unterscheiden: in den Zwickeln über den Wandpilastern finden sich Kartuschen, in den Stichkappen breite Rocaillen, die sich nicht nur in ihren Formen, sondern auch in der Behandlung des Stucks unterscheiden. Sind die Rahmen der Kartuschen vielfältig modelliert, mit einzelnen frei plastischen Schwüngen, mit Putti, die Ranken halten, und mit in das Muschelwerk eingeflochtenen Schilfblättern, so sind die Stukkaturen der Stichkappen linear, flach und symmetrisch.

Im Langhaus sind nur die beiden äußeren Stichkappen an den Breitseiten stukkiert, die beiden mittleren haben flache Ornamente, von den Rocaillen zwischen der Rahmenleiste des Freskos ausgehend (Abb. 10). Die

Leiste des Deckenbildes wird - außer an der Schmalseite über dem Abtswappen - nicht von einer fortlaufenden Ranke begleitet. Stattdessen ist sie in das bekrönende Muschelwerk der Kartuschen mit einbezogen oder von diesem überwuchert und dient als Gesims für einen der Blumen haltenden Putti.

Im Altarraum (Abb.11) sind alle Stichkappen reich stukkiert. Die Rocailles füllen die Breitseite ganz aus und verschmälern sich dem Gewölbe entsprechend nach oben hin. Wieder ist der vielfach profilierte Rahmen des Deckenbildes an den Spitzen der Stichkappen unterbrochen und aufgerollt, der Zwischenraum wird von Blütenranken ausgefüllt. Die Stukkaturen werden lose mit Unterbrechungen und nicht streng an die Rahmenleiste gebunden um das Fresko herumgeführt und münden in den beiden großen Kartuschen rechts und links des Altares. Die beiden anderen Kartuschen greifen wie im Langhaus ins Fresko über. Alle Rahmen der Kartuschen sind üppig modelliert; auf jeder Seite der Kirche in verschiedenen Formen, die sich auf der gegenüberliegenden Seite entsprechend wiederholen. Ihre Form und Größe sind durch die Zwickel bestimmt, wodurch die beiden Kartuschen in der Apsis und über der Orgelempore die größten und vielfältigsten sind. Die Kartuschenfresken werden durch asymmetrisch nach innen und außen geschwungene C-Bögen, die stellenweise in das Fresko greifen, ohne einen Bezug zum Bild gerahmt (Abb. 3). An den Stukkaturen der Stichkappen läßt sich die Bildung der Rocaille aus Muschelwerk kaum noch erkennen. Das Ornament (Abb. 2) ist symmetrisch aufgebaut, es ließe sich senkrecht halbieren. Die Symmetrie wird geringfügig durch den oberen Abschluß aus gegeneinander gesetzten C-Bögen oder durch die schräg das Mittelfeld durchziehende Blumenranke geschwächt. Wenn die C-Bögen auch stellen-

weise plastisch über die Stuckleiste der Stichkappen greifen, so wirkt das Ornament im ganzen eher gezeichnet als modelliert. Dies ist gegenüber Ziemetshausen und Beuerberg neu. Es wird sich im folgenden zeigen, daß die zeichnerische Behandlung des Stucks das wesentliche Stilmerkmal Zöpfs bleiben und in immer stärkerem Maße seine Stukkaturen bestimmen wird.

Wie schon vorher erwähnt, läßt sich gerade an den Kartuschen und Stichkappen der Pfarrkirche Wessobrunn eine Verwandtschaft zu denen der Wallfahrtskirche Grafrath erkennen. Sie zeigen den starken Einfluß J.M. Feichtmayrs auf Thassilo Zöpf, doch wird bei vielen formalen Übereinstimmungen auch deutlich, in welchem Maße sich Zöpf von seinem Vorbild löst. Die Form des Ornaments wird bei ihm vom Plastischen ins Zeichnerische vereinfacht, ohne an Reiz und Vielfalt zu verlieren. Er erreicht dies, indem er die Masse des Stucks reduziert und die C-Bögen nur noch selten seitlich auslappen läßt. Stattdessen betont er die Ränder durch schmale, durchlaufende Rippen, deren lineare Wirkung noch durch Vergoldung hervorgehoben wird. In Ziemetshausen ist Zöpf noch vorwiegend an die Art des Modellierens Feichtmayrs gebunden, wenn sich auch in den Ranken des Freskorahmens bereits sein eigener Stil bemerkbar macht.

Schon in Ziemetshausen vermeidet Zöpf die stalaktitenartigen Stäbchen, die Feichtmayr in das Muschelwerk der Kartuschenrahmungen hängt, und dessen sich von der Wand weg- oder zu ihr hinrollenden C-Bögen. Darüber hinaus wird vor allem bei der Betrachtung des Gesamttraumes die unterschiedliche Anwendung des Stucks deutlich. Obgleich der Stuck in beiden Kirchen am Gewölbe ähnlich verteilt ist, ist die räumliche Wirkung völlig verschieden. In Wessobrunn bedecken die Stukka-

turen wie ein feines Gespinst das Gewölbe des Kirchenraumes. An jeder Linie zeigt sich die Auffassung Zöpfs, der ihr gerade diesen Platz gegeben hat.

Nirgendwo wird hier ein Bogen oder eine Leiste gewaltsam unterbrochen. In Grafrath dagegen wird das Ornament etwas Eigenständiges. Hier wirkt es nicht genau gesetzt, sondern scheint sich selbständig auszubreiten und dadurch das Gewölbe zu überwuchern. Jeder C-Bogen ist nicht nur breiter, sondern auch stärker gekrümmt und in sich plastisch modelliert. Wenn hier die Rahmenleiste durch die Stichkappen unterbrochen wird, so wird sie nicht, wie bei Zöpf, nur aufgerollt, sondern gewaltsam auseinandergebogen (Abb. 4). Das Ornament ist hier so körperlich, wie wir es bei Zöpf nie finden.

Auch in Wessobrunn findet sich in verstärktem Maße das schon in Ziementshausen erkennbare Merkmal Thassilo Zöpfs, ein sicheres Gefühl für die räumliche Ausnutzung des Ornamentträgers und die Betonung kritischer Stellen, wie die Überschneidung von Stichkappe und Deckenbild durch eine Rocaille. Es gibt in Wessobrunn weder im Chor noch im Langhaus eine Kompromißlösung. Selbst architektonisch unklare Stellen, wie die Fläche der Decke zwischen Gurtbogen und Deckenbild, werden harmonisch gelöst, indem Zöpf die Vorsprünge und Einbuchtungen des Freskorahmens und die Grate der Stichkappen als Ansatzpunkte der Rocailen und Ranken nutzt. Um die Wirkung der relativ üppigen Kartuschenrahmen im Langhaus klar herauskommen zu lassen, füllt er die mittleren Stichkappen nur mit einer zarten, tropfenförmigen Rocaille, die in kreisförmigen Schwüngen in das Fresko übergreift.

Die Stukkaturen im Langhaus der Wallfahrtskirche St. Leonhard im Forst, die Zöpf um 1761 ausführt, nehmen das Dekorationsschema von Wessobrunn auf, unterscheiden sich aber von dieser Kirche durch die Beschränkung auf wenige Einzelformen. Dies erklärt sich teilweise durch eine Überlängung des Deckenbildes von Matthäus Günther, die eine kleinteiligere Aufteilung der Stichkappentonne bewirkt. Der künstlerische Anlaß zu überspielenden Formen ist nicht gegeben (Abb. 12). Darüber hinaus zeigt sich hier in der Verwendung in sich geschlossener Einzelformen in verstärktem Maße die Umwandlung des bisher üblichen Dekorationsschemas, was schon an den Stukkaturen des Beuerberger Festsaaes zu erkennen ist.

In Wessobrunn sprengt die Spitze der Stichkappe den Rahmen des Deckenbildes und gibt dadurch den Ansatzpunkt für die Rocaille. In St. Leonhard schneidet die Rahmenleiste die Stichkappe ab und wird als Gesims für Putti und Engelsköpfchen benutzt. Darunter schließt sich eine schlichte Rocaille an. Die Rahmenfelder der Kartuschen sind stärker betont als in Wessobrunn. Die Kartuschen lösen sich in St. Leonhard in einzelne nebeneinandergelegte Stränge auf, und der Eindruck des Kleinteiligen, Krausen tritt immer mehr zurück. Die C-Bögen sind einfach und werden nur noch von wenigen kleinen Gegenmotiven begleitet. Das Lineare des Stucks wird durch die zarte Vergoldung der einzelnen Bögen betont. Die mittlere Kartusche (Abb. 13) ist jetzt symmetrisch. Der untere Ring zeigt eine selbständige Kreisform zwischen den seitlichen C-Bögen, die von einem kleinen Kegel, dem Mittelpunkt der Rahmenrocaille, bekrönt wird.

Derselbe Kegel, den Zöpf immer wieder in seinen Stukkaturen und Altären verwendet, bildet auch die Spitze des Ornaments der beiden äußeren Stichkappen (Abb. 14).

Dieses wirkt wie ein architektonisches Gebilde, dessen Umrißlinien und Einzelheiten sich auch im Altarbau Zöpfs finden (vgl. Bernried, Abb. 68). Es ist schon bei der Beschreibung der Kartuschenrahmen in Wessobrunn darauf hingewiesen worden, daß dort zwischen die C-Bögen Architekturteile eingefügt sind, ohne daß diese eine Funktion innerhalb des Rahmens oder Freskos hätten. In dem Ornament in St. Leonhard werden die Architekturteile sinnvoll zum Abbild eines Altares mit seitlichen Stützzoluten und Giebelzone verwendet. Das Groteske, das die beziehungslosen Konsolen den Rahmenrocaillen geben, geht hier verloren. Bei dieser Verwendung logisch aufgebauter Architekturteile im Ornament setzt der umgekehrte Vorgang ein, der sich an den gleichzeitigen Altären feststellen läßt. Bei diesen werden die Architekturteile so umgeformt, daß sie ornamentalen Charakter bekommen, worauf später noch im einzelnen eingegangen wird.

Die beiden mittleren Stichkappen werden an der Breitseite mit einem Kränzchen aus zwei zarten, zu einem Kreis gebogenen Ranken, die mit einem Band verknötet sind, geschmückt. Dies ist gegenüber Ziementshausen und Wessobrunn ein neues Motiv. Es fällt besonders auf, daß diese Ornamentform nicht, wie bei den sonst von Zöpf verwendeten Stichkappendekorationen, in ihren Umrissen der Fläche angepaßt ist.

Die Stukkaturen der Kirche in Widdersberg zeigen so deutliche Übereinstimmungen mit der Innendekoration des Langhauses von St. Leonhard im Forst, daß sie ungefähr gleichzeitig datiert werden müssen. Die Deckenbilder im Chor und Hauptraum sind nicht signiert oder datiert. Der kleine schlichte Kirchenbau, mit dreijochigem Langhaus und Stichkappentonne, wiederholt fast identisch die Dekorationsformen von St. Leonhard. Abweichend

sind nur die beiden äußeren Stichkappenmotive, die nicht das altarähnliche Ornament haben, sondern hier tritt in schlichter, zarter Form das Kreismotiv der Stichkappen von Wessobrunn auf. An Stelle der seitlich auslaufenden Schwünge, die das Ornament der Stichkappe anpassen, treten hier kleine Klammern, die das Motiv mit der Rahmenleiste der flachen Stichkappe verbinden. Dasselbe Motiv wird in der einen Stichkappe des Chorraums phantasievoll durch eine Fülle kleiner Anhängsel, die aber nicht das Grundmotiv verdecken, abgewandelt (Abb. 15). Die beiden mittleren Stichkappen im Hauptraum zeigen wieder das zarte Kranzmotiv, das hier aber durch eine Unterbrechung der Rahmenleiste fester in die Gewölbe- fläche eingefügt ist. Auch die Rocaillemotive vor und hinter dem Chorbogen, und am Chorabschluß, die in ihren Umrissen und in ihrer asymmetrischen Aufteilung der Fläche angepaßt sind, entsprechen St. Leonhard. Die Übereinstimmung zwischen beiden Kirchen wird besonders anschaulich an den Rahmenrocaillen der Zwickelfelder im Langhaus. Hier verwendet Zöpf wieder den glatten oberen Abschluß der Kartusche, den die Rahmenleiste des Deckenbildes formt. Die Rahmenschwünge sind glatt und wölben sich plastisch an den Rändern vor (Abb. 16). In starken Gegensatz zu den zarten, dünn aufgetragenen Dekorationen der Stichkappen treten die stark ausgebildeten Rocailen über den Fensterbögen, die zusammen mit den Rahmenrocaillen die Stuckdekoration des Raumes beherrschen.

Eine Sonderstellung in den Stukkaturen Thassilo Zöpfs nimmt die Ausschmückung der Kirche in Pflugdorf (1761) ein. Der Stuck läßt hier den größten Teil des Gewölbes frei, die Stukkaturen scheinen auf der Fläche zu

schwimmen. Nur der Rahmen des Chorfreskos (Abb. 17) wird von Rocailles durchbrochen und von Ranken und Muschelwerk eingefasst. Der Maler der stark restaurierten Fresken im Chor und Langhaus ist nicht bekannt. Die Rocailles in den Stichkappen, deren Formen zum Teil weit ausladen, sind gegenüber den vorher besprochenen Arbeiten ohne ein bestimmtes Schema aufgetragen. Vergleicht man die Stukkaturen in Pflugdorf mit den übrigen Arbeiten Zöpfs, so ist die völlig andere Art der Formen und Ausführungen auffallend. Selbst wenn man die Möglichkeit in Betracht zieht, daß die Stukkaturen bei einer Restaurierung in jüngster Zeit viel von ihrer Leichtigkeit verloren haben und dadurch in ihrer Struktur kompakter geworden sind, lassen sich doch keine Verwandtschaften zu den übrigen Stukkaturen Zöpfs erkennen. Die Rocailles und Rahmenkartuschen wirken gegenüber den bisher besprochenen massiv, da ihre Ränder breit ausgezogen sind. Da die Stukkaturen trotzdem plastisch nicht stärker hervortreten und freiplastische Einzelteile ganz fehlen, wirken die stärker hervortretenden vergoldeten Rippen starr und unorganisch, der vegetabilische Charakter des Muschelwerks, das Zöpf nur vereinzelt verwendet, ist verloren gegangen. Durch diese in gleichmäßigem Abstand quer aufgetragenen Rippen und die fehlenden nach unten führenden langen Stränge gehen die einzelnen Ornamentformen hier in die Breite auseinander. Diese Art der Stukkierung läßt sich teilweise durch die enge Bindung Zöpfs an J.M. Feichtmayr erklären.

In der Münchner graphischen Sammlung befinden sich sieben Ornamentstiche mit Kartuschen und Rocailles, die Feichtmayr nach der Aufschrift der einen "Joh. Mich. Feichtmayr Stuckhador invenit et excudit Aug. Vind." in Augsburg gezeichnet und gestochen hat.

Bei einer Gegenüberstellung der Pflugdorfer Stukkaturen mit diesen Kupferstichen fällt eine Anlehnung der Formen einiger Kartuschen an die Stichvorlagen auf (Abb. 18 und 18a). Die gestochenen und die stukkierten Kartuschen haben beide einen breit ausgezogenen Rahmen, der durch Rippen unterteilt ist, und bei beiden kommen die Schilfblätter aus der Krümmung einer Volute heraus (Abb. 19 und 19a). Mag es auch widersinnig erscheinen, daß die gezeichneten Kartuschen eine viel stärkere Plastizität und Räumlichkeit haben als die geformten, so ist doch anzunehmen, daß Zöpf die Stichfolge seines Lehrmeisters als Vorlage für die Stukkaturen in Pflugdorf verwandt hat. Eine Erklärung für die Spannungslosigkeit der einzelnen Ornamente und ihr Schwimmen auf den Flächen des Gewölbes mag auch dadurch gegeben sein, daß Zöpf, der den Auftrag zur Stukkierung der Kirche erhält, mit den Feichtmayr-Stichen als Vorlage einen Entwurf zur Ausschmückung der Kirche zeichnet, diesen dann aber nicht selbst ausführt. Dies erscheint umso glaubwürdiger, da sich in der Art der Modellierung der Stukkaturen nirgends die "Handschrift" Zöpfs erkennen läßt.

Im Sommer 1764 führt Thassilo Zöpf die Stukkaturen im Langhaus der Pfarrkirche in Bruck aus, über deren Ausstattung der oben zitierte Bericht des Pfarrvikars Eugenius Ochl Auskunft gibt.¹⁾

Warum die Stukkaturen des Chores einem anderen Meister übertragen werden, obgleich beide gleichzeitig arbeiten, geht aus dem Bericht nicht hervor.

Augenscheinlich hat sich der Augsburger Meister aber weitgehend nach den nur wenig früher begonnenen Stukka-

1) Zum Text des Berichtes siehe Anm. 1 auf S. 84

turen Zöpfs gerichtet. Trotzdem läßt sich ein Unterschied erkennen, der am deutlichsten an der Aufteilung der Kartuschen im Chor zu erkennen ist (Abb. 17). Bei Zöpf wird die mittlere Stichkappe des Gewölbes über dem Altar nie von zwei Kartuschen eingefasst, sondern durch eine Rocaille an ihrer Spitze, die die Verbindung zum Rahmen des Deckenbildes herstellt, verziert (vgl. Abb. 11). Hierdurch wird der Mittelpunkt hervorgehoben und der gedrängte Eindruck, der in Bruck entsteht, vermieden.

Die äußeren Kartuschen stimmen zwar im wesentlichen mit denen des Langhauses überein, doch zeigen sie eine ungeübtere Hand. Sie haben nur geringfügige freiplastische Teile, die Blumenranken sind ebenmäßig an beiden Seiten um das Ornament gelegt, und die Modellierung ist kleinteiliger (Abb. 21), während Zöpf wieder die feinen, langgezogenen Linien verwendet, aus denen die Ranken verschieden heraushängen. Die schmale hohe Form der Stichkappen bedingt die Umrisse des Ornaments in den beiden äußeren Gewölbfeldern. Wie in Widdersberg wird hier nur die symmetrische Mittelform des Wessobrunner Ornaments verwandt, ohne die seitlich auslaufenden Linien. Um dem Ornament trotzdem Festigkeit zu geben, sind kleine Bögen wie Klammern über die untere Leiste der Stichkappe gelegt (Abb. 22).

Über die Tätigkeit Thassilo Zöpfs im Kloster Polling in den folgenden Jahren geben die von dem Propst Franziskus Töpsl geführten Jahresberichte genaue Auskunft. Auf seine Veranlassung hin wurde 1761-65 eine Renovierung der Klosterkirche durchgeführt. Der Propst Franziskus Töpsl ist der bedeutendste und einfluß-

reichste Auftraggeber Thassilo Zöpfs.¹⁾ Es ist bezeichnend für die Persönlichkeit des Prälaten und den Geist seines Klosters, daß ihm der Bau eines eigenen Bibliothekraumes und eines Observatoriums wichtiger erschien als eine vollständige Neuausstattung der Kirche. Darüber hinaus fehlten für einen Neubau der Klosterkirche die Mittel, es widersprach auch dem historischen Sinn des Propstes, sie so zu barockisieren, daß die alte Form und Gestalt der Kirche verloren gegangen wäre. Die Restaurierungsarbeiten begannen im Mai 1761. Die ersten Arbeiten, wie die Stukkierung der gotischen Seitenkapellen im Langhaus wurden zunächst dem Stukkateur Christian Greinwald aus Polling und dessem Sohn und Gehilfen Chrysostomos übertragen. Nach dem Tode Greinwalds 1764 erhielt Zöpf den Auftrag zur Weiterführung der Arbeiten, vor allem zur Neuausstattung der Reliquien- oder Achbergkapelle, mit der er 1764 zusammen mit Johannes Baader begann.²⁾

Die Kapelle schließt sich an die Südseite des Chores der Klosterkirche an. Sie hat ein niedriges, breites Kreuzgratgewölbe auf Wandpfeilern und einer Mittelsäule. Die Decke ist mit vier Fresken geschmückt, die Szenen aus dem Marienleben darstellen. Die vier Deckenbilder sind von einer vielfach gekurvten und immer wieder abgeknickten Rahmenleiste eingefast, die von zarten C-Bögen begleitet wird (Abb. 23).

Die Kartuschen oberhalb und unterhalb der Deckenbilder gehen in die Leiste über und sind dadurch als Rahmenrocaille nicht ganz geschlossen. Dieselben fedrig gefransten C-Bögen, die auch die Rahmenleiste der Fresken begleiten, werden in der äußeren Kartuschenrahmung

1) Vgl. R. van Dülmen, Propst Franziskus Töpsl und das Augustiner Chorherrenstift Polling. Kallmünz 1967

2) Zum Text der Jahresabrechnung Propst Töpsl siehe S.84 Anm. 2 oder vgl. Siegfried Hofmann: Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Polling. Schongau 1954 S. 19

aufgenommen. Hier findet sich auch zum ersten Mal ein direkter Bezug zwischen Rahmen und Kartuschenbild: die aus Stuck geformten Tropfen und Zweige werden sinngemäß in die Fresken eingefügt.

Die beiden Ornamente in den Stichkappen, die sich auch hier paarweise wiederholen, sind vollkommen symmetrisch. Sie sind zusammengesetzt aus Voluten, Gesimsen, kegelförmigen Spitzen und Blütenranken, dazwischen sind einzelne freiplastische Bögen wie letzte Anklänge an Muschelwerk eingefügt. Das eine Ornament (Abb. 24) stellt ein selbständiges architektonisches Gebilde dar, einen gesprengten Giebel, in dessen Öffnung ein Postament eingefügt ist.

Vergleicht man das Stichkappenornament von Wessobrunn (Abb. 2) mit dem der Achbergkapelle (Abb. 25), so ist die formale Verwandtschaft sofort zu erkennen, doch ihr Verhältnis zum Ornamentträger verschieden. Wenn im Mittelfeld des Ornamentes in Wessobrunn auch das Gewölbe verwendet wird, so wird es für den Betrachter an dieser Stelle durch die dunklere Färbung, die Blumenranke und die unteren schrägen Linien, die eine räumliche Vorstellung nach innen bewirken, verschleiert und der Bildträger nur zwischen den seitlichen Ausläufen realisierbar. In der Achbergkapelle dagegen ist das Ornament offen, der Betrachter blickt durch die Stukkaturen auf das Gewölbe und nimmt die Wand als Hintergrund des Ornaments wahr.

In den von Propst Töpsl geführten Jahresabrechnungen werden neben den Ausgaben für die Klosterkirche auch die Erneuerungen des Klostergebäudes im Jahre 1765 vermerkt.¹⁾ Er erwähnt hier die Ausgestaltung der ehemaligen Hauskapelle des Klosters, heute das Ende

1) Zum Text siehe Anm. 3, S. 84 oder
vgl. Siegfried Hofmann, a.a.O., S. 21

des Flures vor dem früheren Prälatensaal und diesen selbst, der heute als Hauskapelle der Dominikanerinnen verwendet wird.

In dem Deckenbild der ehemaligen Hauskapelle, das wieder Johannes Baader ausgeführt hat, wird auch Zöpf namentlich erwähnt. Baader hat seinen eigenen und den Namen Zöpfs auf einen Sarg geschrieben, den eine knöcherne Gestalt, die wohl die Züge Baaders trägt, beschriftet (Abb. 26).

Überraschend ist an der ehemaligen Hauskapelle, daß die Stukkaturen weitgehend auf das Deckenbild bezogen sind, ohne direkt in dieses Überzugreifen. Auch hier nutzt Zöpf wieder auffallend die tektonischen Gegebenheiten des Raumes aus. Die Stukkaturen füllen die gewölbte Übergangszone zwischen der flachen Decke und der Wand, so daß sie das Deckenbild zu stützen scheinen. Dieser Eindruck wird noch durch die Formen der Stukkaturen verstärkt. An den Breitseiten des Raumes wird in den Stukkaturen eine Architektur aus Pfeilern mit Gesimsen angedeutet (Abb. 27). Die Gesimse bilden einen Teil des Freskorahmens und die Pfeiler werden in den Arkaden des Deckenbildes weitergeführt. Zwischen die Pfeiler ist ein Postament stukkirt, wie es sich in dem einen Motiv der Achbergkapelle findet (vgl. Abb. 24), das hier aber sinnvoll als Träger der Vase mit einer Agavenpflanze im Deckenbild verwendet wird. Aber ebenso wie die Pfeiler rechts und links in ungegenständliche C-Bögen übergehen, verliert auch das Postament nach unten hin seine Bildhaftigkeit, öffnet sich und verläuft hinter zwei vorgebogenen C-Bögen. Die konkreten, bildhaften Motive, wie Pfeiler oder Postament, werden in abstrakte Formen übergeleitet und in der Gesamtfläche jeder Seite des Raumes ornamental zusammengestellt. An den Schmalseiten des Raumes umrahmt eine ähnlich phantastische Architektur jeweils das Wappen des Propstes

und des Klosters, während der obere Aufbau wieder das Deckenbild stützt. Wie in der Achbergkapelle sind die Stukkaturen hier leicht und schwungvoll aufgetragen. Jeder Schwung wird rhythmisch in der entgegengesetzten Richtung wiederaufgenommen, so daß zwischen den Architekturteilen eine fließende Bewegung um den Raum führt (Abb. 28). Auch hier sind die einzelnen Linien des Stucks durch Vergoldung betont, so daß sie wie gezeichnet wirken und der Stuck trotz einer für Zöpf ungewöhnlichen Dichte nicht das Gewölbe überwuchert.

1765 führt Thassilo Zöpf für Propst Töpsl den ehemaligen Festsaal des Klosters aus, dessen Dekorationsformen, wie schon erwähnt, mit denen des Festsaals im Kloster Beuerberg eine Sonderstellung einnehmen. Zwei Faktoren unterscheiden diesen Auftrag von den anderen Arbeiten Zöpfs: 1. Der niedrige, architektonisch anspruchslose Raum hat kein Deckenbild, so daß die Stukkaturen nicht untergeordnet werden müssen, sondern dominierend den Raum bestimmen können. 2. Es handelt sich hier nicht um einen Sakralraum, sondern um den Festsaal des Klosters, so daß Zöpf auch ikonographisch nicht gebunden ist.

Darüber hinaus weicht der Prälatensaal noch in einem weiteren Punkt von allen anderen Arbeiten ab:

Es ist der einzige Raum, von dem eine Vorzeichnung der Stukkaturen vorhanden ist. Zöpf hat sicherlich auch für andere Auftraggeber Vorzeichnungen angefertigt, doch ist bis jetzt keine weitere bekannt und der größte Teil sicherlich verlorengegangen. Dies erklärt sich einerseits aus der völligen Mißachtung, die im Klassizismus, als die Wessobrunner Werkstätten ihre Bedeutung verloren hatten, den Stuckornamenten entgegengebracht wurde, andererseits aber auch aus der Selbsteinschätzung des Meisters, für den diese Vorzeichnungen Arbeitshilfen und keine Kunstwerke waren.

Die Vorzeichnung zum Prälatensaal befindet sich heute im Heimatmuseum in Weilheim, sie ist nicht signiert und über ihre Herkunft nichts bekannt. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß sie direkt aus dem Kloster nach Weilheim gekommen ist.

Auf der Bleistiftzeichnung (Abb. 29) sieht man eine detailliert ausgeführte Eckrocaille mit kegelförmiger Spitze (vgl. Abb. 25), zwei senkrecht halbierte Ornamente mit Architekturteilen (links), ein geschlossenes Mittelornament und ganz rechts ein weiteres halbiertes Ornament, dessen Mitte ein Postament (vgl. Abb. 21) bildet.

Die Skizze ist leicht und sicher gezeichnet. Deutlich lassen sich einzelne freiplastische Teile erkennen, aus denen wie bei den vorher besprochenen Stukkaturen naturalistische Schilfblätter und Blumenranken herauswachsen. Die Ornamente sind auf eine deutlich betonte Leiste gesetzt, eine zweite, freigezeichnete verbindet die einzelnen Motive untereinander.

Der Vorzeichnung entsprechend sind die Stukkaturen im Prälatensaal ausgeführt. Wie in der Hauskapelle werden die Stukkaturen hauptsächlich in die Wölbung zwischen Wand und Decke eingefügt. Diese Übergangszone wird nach unten hin durch eine stark hervortretende, den ganzen Raum umziehende Stuckleiste begrenzt, auf der wie bei der Zeichnung die Stukkaturen aufgebaut werden. Bei der Hauskapelle bewirkt das Deckenbild eine Öffnung des Raumes, dessen Rahmenleiste von den Stukkaturen gestützt scheint. Da in dem Festsaal das Deckenbild fehlt, wird die illusionistische Erweiterung des Raumes durch die Stukkaturen bewirkt. Die festen, architektonischen Teile füllen die Wölbung des Raumes, stehen logisch senkrecht, an der Decke lösen sie sich aber in rhythmisch bewegte C-Bögen auf, so daß der

optische Eindruck von Weite und Öffnung entsteht (Abb. 30). In diese Öffnung fügt sich sinngemäß das Relief in der Mitte der Decke mit einem großen, posaunenblasenden Engel umgeben von Wolken und das Wappen Propst Töpsls tragenden Putti ein (Abb. 31). Die Stukkaturen wirken im Zusammenhang wie eine spielerische, capricciohafte Gartenarchitektur, ein Eindruck, der durch die vielen Blumenranken und Bouquets noch verstärkt wird. Bei näherer Betrachtung erkennt man aber, daß die bildhaften Architekturteile auch hier nur im Ansatz verwandt werden; d.h. eine Arkade wird zum Beispiel nur auf einer Seite von einem Pfeiler gestützt, auf der anderen dagegen von einem C-Bogen, der sich oben zu einer Volute aufrollt und seitlich in Muschelwerk auslappt (Abb. 32). Weiter oben wird ohne tektonische Beziehung ein Gesims für ein Blumenbouquet auf einen C-Bogen gesetzt. Zöpf errichtet eine optische, aber keine statische Tektonik.

Ein ähnliches Konglomerat naturalistischer und abstrakter Formen zu einer Laubenarchitektur findet sich auch bei einem der oben erwähnten Stiche der Serie von J.M. Feichtmayr (Abb. 33), nur sind hier die Architekturteile fast vollkommen von Muschelwerk überwuchert.

Es war bereits angeführt worden, daß Zöpf diese Stichserie gekannt und als Vorlage verwendet hat, deshalb ist es anzunehmen, daß auch dieser Stich ihm Anregungen gegeben hat. Die Gesamtlösung der Stukkaturen des Prälatensaaes, die Verwendung der Deckennaht als Grundleiste der Ornamente und die optische Öffnung des Raumes durch die Stukkaturen zeigt aber eine deutliche Verwandtschaft zu der Dekoration des Schlafzimmers der Amalienburg von François Cuvillies.¹⁾

1) Vgl. H. Bauer, Rocaille. Berlin 1962 Abb. 72

"... hier macht die Deckenornamentik aus der Decke einen landschaftsartigen Hintergrund. Diese wird zu Luft, zu Wasser, zu Raum. Ein aus dem Rocaille-Kartuschen-Rand herausgewachsener Baum steht in einer bildhaften Atmosphäre." (H. Bauer, 'Rocaille' S. 40).

Mit den gleichen Mitteln wird in dem Pollinger Festsaal die Decke zu Luft und Raum der Gartenarchitektur. Da dies die einzige Dekorationslösung Zöpfs ist, die sich direkt auf den französischen Ornamentstich zurückführen läßt, können wir den Auftraggeber als Anreger annehmen, wenn sich auch aus den nüchternen, rein sachlichen Aufzeichnungen des Propstes zu den Bauarbeiten im Kloster nicht erkennen läßt, ob Zöpf durch ihn weitere Ornamentstiche kennengelernt hat. Daß Propst Töpsl sich persönlich mit diesem Raum in besonderem Maße verbunden fühlte, läßt sich aus der Verwendung des Abtswappens, nicht des Klosterwappens, im Deckenrelief schließen. Vielleicht ist es auch bezeichnend, daß gerade eine für den Propst gefertigte Zeichnung erhalten geblieben ist.

Die Stukkaturen des Prälatensaaes müssen wegen ihrer Zartheit und Leichtigkeit und der Sicherheit, mit der das Ornament zur Szenerie umgewandelt wird, zu dem Schönsten gezählt werden, was Zöpf geschaffen hat. Ihre Sonderstellung innerhalb des Gesamtwerkes zeigt sich auch darin, daß Zöpf in diesem Raum nur in vereinzelten Anklängen, wie in der Eckform, die von ihm sonst bevorzugten Motive verwendet hat.

Nach der Zusammenarbeit mit Joh. Baader im Kloster Polling hat Thassilo Zöpf drei Kirchen mit dem Freskant Christian Wink ausgestattet, 1767 die Pfarrkirche in Inning, 1768-70 die Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Dietramszell und 1773 die Pfarrkirche in Egling.

Für die Ausstattung der Pfarrkirche Inning erhielt er wie Christian Wink 250 fl.

In dem besonderen Bau mit Hängezwickelkuppel auf kräftigen Schild- und Gurtbögen beschränkt sich die Dekoration auf vier plastische Pendentifkartuschen und zwei Rahmenrocaillen in den Chorzwickeln. Die restlichen Flächen, wie die Bögen, werden von dünnen Stuckleisten eingefasst und am Scheitel und oberhalb der Pilasterkämpfer mit feinen, linearen Stukkaturen geschmückt. Die ausgewogene Ornamentierung läßt die Architektur des Raumes voll zur Geltung kommen. Auffallend ist aber vor allem die unterschiedliche Stukkierung der Kartuschen im Haupt- und Altarraum. Die vier Rahmenrocaillen im Hauptraum mit den Bildern der Evangelisten (Abb. 34) zeigen deutliche Übereinstimmungen mit den Kartuschen des Langhauses in Bruck (vgl. Abb. 21) im formalen Aufbau, den freiplastischen Bögen und den übereinandergelegten, langgezogenen C-Bögen des Rahmens. Dagegen wirken die Kartuschen des Chorraumes schwerfällig, die feinen Linien fehlen hier, der Rahmen ist breiter und einfacher geformt, die Blumenranken kommen ganz gleichmäßig aus dem Rahmen heraus, ohne in diesen hineingeflochten zu sein (Abb. 33).

Unterschiedlich ist auch die Verwendung des Rahmens im Haupt- und Altarraum. Die stark hervortretende Rundleiste des großen Kuppelbildes im Hauptraum wird über den Kartuschen getrennt und abgebogen und an der Bruchstelle werden kleine Kreisformen, aus denen Ranken wachsen, eingefügt. Bei den beiden Kartuschen über der Orgelempore wird die Leiste außerdem noch als Stütze für Putti, Blumen und Wolken benutzt. An den Scheitelpunkten der Schildbögen wird die Rahmenleiste von einer Rocaille umfaßt, die in das Deckenbild hineinführt.

Im Altarraum bleibt die Rahmenleiste geschlossen, die seitlichen Kartuschen greifen nur mit ihrer Spitze über den Rahmen, ohne ihn zu sprengen.

Ebenso werden die Einbuchtungen der Rahmenleiste von gleichförmigen Bögen begleitet.

Die geschlossene Rahmenleiste und die klammerartige Verbindung zwischen Kartuschenrahmen und Deckenbild wird Zöpf später in abgewandelter Form aufnehmen.

1768 erhielt Zöpf ebenfalls von Propst Töpsl den Auftrag zur Ausstattung der kleinen Dorfkirchen in Aschering und Landstetten.¹⁾ Der Schlichtheit und räumlichen Enge der beiden Bauten entsprechend, wird der Stuck hier sehr sparsam aufgetragen.

In Aschering wird nur der Chorbogen (Abb. 36) durch Stuckvoluten und zarte Rocailles im Gurtbogen verziert, die auch nicht getönt oder vergoldet sind. In Landstetten, dessen Deckenbild Jos. Ott malt, werden die Fensterrahmen durch einen gesprengten Giebel bekrönt, der seitlich in Ranken ausläuft. Ähnlich ist auch der Chorbogen eingefaßt, nur ist hier das Giebelornament Rahmen für die Wappen des Klosters Polling und des Propstes. In der Giebelöffnung ist hier ein Engelskopf mit Abtshut und Krummstab eingefügt.

Die Bilder der vier Evangelisten in den Gewölbezwickeln haben nicht die sonst übliche Rahmenkartusche, sondern sind kranzartig von zusammengebundenen Schilfzweigen und einer Ranke mit Wolken und Engelsköpfen eingefaßt (Abb. 37).

Im Gegensatz zu Inning und Egling fehlen für St. Leonhard b. Dietramszell archivalische Belege, durch die sich die Stückerbeiten als Arbeiten Zöpfs belegen

1) Vgl. J.N. Daisenberger, Franciscum Toepfel.
München 1815 S. 30

ließen, doch ist die formale und stilistische Ähnlichkeit zu zeitlich nahen, gesicherten Arbeiten Zöpfs so eindeutig, daß ohne Zweifel Zöpf die Stukkaturen in St. Leonhard ausgeführt hat.

Dafür sprechen erstens die sparsame Verteilung des Stucks, zweitens die Aufteilung des Gewölbes für die Stukkaturen und drittens die Einzelmotive an Stichkappen, Gurtbögen und Zwickeln. Die Ornamente der Stichkappen mit dem runden, fast leeren Mittelfeld entsprechen denen von Bruck und Inning, nur sind sie in St. Leonhard nicht um die Rahmenleiste der Stichkappen verklammert, sondern liegen auf ihr auf, so daß das Ornament wieder etwas mehr der Breite des Gewölbefeldes entspricht. Die Rocaillen, die die Gurtbögen abschließen, entsprechen weitgehend denen des Chorbogens in Ascherling, wobei die Veränderung für Zöpf charakteristisch ist. In Ascherling hat der Bogen nur eine geringe Spannweite, die Rocaillen sind deshalb ganz an seine Enden gesetzt, so daß sie auf das Gesims der Pfeiler stoßen. Sinngemäß laufen die C-Bögen wie Stützen auseinander, so daß das Ornament auf dem Gesims zu stehen scheint. In St. Leonhard dagegen ist der Gurtbogen sehr viel weiter gespannt, die unteren Rocaillen können höher angesetzt werden, ohne deshalb zu nahe an das Ornament des Scheitelpunktes heranzukommen. Da es so mehr in dem Bogen zu hängen scheint, laufen die C-Bögen unten zusammen, so daß das Ornament einen gerundeten Abschluß bildet.

Die Zwickel über dem Hauptaltar und über der Orgelempore zeigen Rocaillen mit Blumenranken, die von dem Rahmen des Deckenbildes ausgehen (Abb. 38). An ihrer Modellierung läßt sich eine Umwandlung feststellen, die bei allen folgenden Stukkaturen Zöpfs in immer stärkerem Maße hervortreten wird. War bisher die Modellierung feingliedrig, so daß die einzelnen Ornamente sich

aus Linien oder Rippen zusammensetzten, so wird hier die Modellierung starrer, die C-Bögen sind nicht mehr linear, sondern wulstig und kompakt. Die Formen verlieren dadurch viel von ihrer inneren Spannung. Durch die immer vorherrschender werdende Symmetrie wird das Ornament bewegungsloser, da die Rhythmik von Schwung und Gegenschwung verloren geht.

Eine ähnliche Entwicklung beginnt auch in den Rahmenkartuschen (Abb. 39). Obgleich in St. Leonhard die Rahmen noch aus feinen Rippen, züngelnden Schilfblättern und einer bewegten Rocaille, die in das Deckenbild übergreift, zusammengesetzt sind, tritt auch hier die Symmetrie durch die Einfügung der unteren Rocaille und das glatte, offene Oval zwischen den Biegungen der Rahmenleiste in den Vordergrund. Bisher verwendete Zöpfe die Symmetrie im Ornament nur dort, wo sie tektonisch sinngemäß war, wie in einer mittleren Kartusche (vgl. Abb. 13), in Gurtbögen und Stichkappen.

In Egling¹⁾ tritt die Stuckierung stark hinter der Fresko- und Altardekoration der Kirche zurück, so daß die Stukkaturen eine geringere Wirkung als in den übrigen Kirchen auf den Gesamteindruck des Raumes haben. Auch hier werden wieder kritische Punkte der Architektur, wie das Zusammenstoßen des Freskorahmens mit den Gurtbögen der Kreuzarme und den schräg eingesetzten Altarnischen als Ansatzpunkte der Rocailles verwendet. Sie verklammern Architektur und Fresko miteinander und betonen die Hauptglieder. Diese Stukkaturen sind hier noch aus verschiedenen Einzelformen zusammengesetzt. Ungegenständliche C-Bögen greifen über den Rahmen des Freskos und in ihre Krümmungen sind Blumenranken und Putti eingefügt. Neben diesen bewegten,

1) Zur Arbeit Zöpfs in Egling siehe S.85 Anm. 4

scharfkantigen und asymmetrischen Formen zeigen die Kartuschenrahmen dieselbe Entwicklung der Modellierung wie die Rocailles in St. Leonhard b. Dietramszell. Der Stuck wird breiter aufgetragen, kleine lineare Einzelformen werden weitgehend vermieden. Auch hier wird jetzt die Symmetrie für den Aufbau des Ornaments bestimmend. Sie tritt in der gleichmäßigen Kurvierung des Innenrahmens der Kartuschen deutlich hervor (Abb. 40), ebenso auch an den genau zum Mittelpunkt hin aufgerollten Voluten des hochgezogenen Freskorahmens.

Bezeichnend für Zöpf ist die Stuckrahmung der Fenster des Hauptraumes, der durch ein durchgezogenes Kämpfergesims zweigeschossig wirkt. Die Rahmung der Fenster mit gesprengtem Giebel (vgl. Landstetten) und seitlichen Vasen, aus denen Fontänen aufsteigen, betont noch die zweigeschossige Wirkung, da sie die Gesimse als Untergrund für die Vasen verwendet. Darüber hinaus bildet der lichtgrüne, sehr geringe Stuck einen Kontrast zu den bewegten, dunkel gefaßten Seitenaltären des unteren Geschosses.

In St. Leonhard bei Dietramszell ist an den Rocailles über Hochaltar und Orgelempore eine andere Art der Modellierung feststellbar, bei der die bisher als charakteristisch für die Stukkaturen Zöpfs herausgestellte zarte, lineare Verarbeitung nicht mehr zu erkennen ist.

Seit der Stuckdekoration der Pfarrkirche in Moorenweis 1775/76 tritt diese Veränderung der Modellierung immer stärker hervor und wird nun bei allen folgenden Stukkierungen von Zöpf angewendet werden. Der Stuck wird jetzt so kräftig aufgetragen, daß man von einer zeichnerischen Wirkung nicht mehr sprechen kann. Gleichzeitig verringern sich die Einzelformen, d.h. die

vorgewölbten, wulstigen Bögen werden in sich glatter, die Rhythmik von Schwung und Gegenschwung wird weniger deutlich und freiplastische Teile nur noch selten verwendet. Es ist auch bezeichnend, daß immer seltener der Rahmen der Deckenbilder oberhalb der Kartuschen durchbrochen und aufgerollt wird, stattdessen werden die Kartuschen von einer giebelartigen Form bekrönt, die wie eine Klammer über die Rahmenleiste ins Deckenbild (M. Günther) greift. Bei der Verfestigung des Ornaments ist der Aufbruch des Rahmens, bei dem dann eine Rocaille als Scharnier zum Kartuschenrahmen übergreifen würde, undenkbar. Trotzdem schafft Zöpf durch diese Verklammerung eine tektonische Verbindung zum Rahmen.

Der Verfestigung des Stucks entspricht auch die vorwiegende Verwendung des Giebelornaments als Einzelmotiv in den Stichkappen, das bildhaft und in sich kompakt ist. Wie ein Relief ist es mit der Wand verbunden, schmiegt sich ihr glatt an. Neben diesem Giebelmotiv verwendet Zöpf jetzt häufig Kränze aus einem Schilf- und einem Blütenzweig als Stichkappenornament. In Moorenweis, dessen Stuck wieder hellgrün getönt ist, wird der vielfach profilierte Rahmen des Deckenbildes im Chorraum noch von linearen Ranken begleitet. Im Hauptraum fehlen sie ganz, aber die Rahmenleiste des Freskos wird im Langhaus oberhalb der beiden äußeren Kartuschen noch durchbrochen und zum Kartuschenrahmen hin aufgerollt (Abb. 40), doch auch in dieser Rahmenrocaille zeigt sich die Erstarrung der Formen: die Kreisform zwischen den großen C-Bögen hat eine starr gezogene, nicht mehr frei geformte Einfassung. Die mittlere Kartusche wird mit der Rahmenleiste des Deckenbildes durch die oben erwähnte giebelartige Klammer verbunden.

In den vier Stichkappen des Langhauses verwendet Zöpfl zwei Giebelmotive. Es entsprechen sich die beiden mittleren mit einer kegelförmigen Spitze und die beiden äußeren, deren C-Bogen-Spitzen aufeinander bezogen sind (Abb. 42). In beiden Ornamenten werden die Formen, die Zöpfl in seinen Seitenaltären verwendet, aufgenommen, worauf später noch näher einzugehen ist.

In der Schloßkapelle in Seefeld (1776) bleibt der Rahmen des Deckenbildes von Jos. Ott vollkommen geschlossen. An den Schnittpunkt zwischen Stichkappe und Rahmenleiste, an die kritische Stelle, die bisher Ansatzpunkt einer Rocailleform war, wird hier ein Wolkentuff mit einem Engelskopf gesetzt. In den Stichkappen wird wieder ein schlichtes Giebelornament verwendet (Abb. 43). Die Kartuschen werden wie in Moorenweis mit dem Rahmen verklammert. Sie rahmen aber kein Fresko, sondern ein Relief aus Wolken und Engeln. Diese Engel entsprechen völlig den Putti, die Zöpfl wie die Blumenranken in seine Stukkaturen einfügt (vgl. Abb. 30, rechts), es erscheint deshalb unnötig, sie durch einen Rahmen zu isolieren. Die Rahmenrocaille wird dadurch in Frage gestellt, sie hat ihre Funktion als Rahmenersatz, als Begrenzung einer Szene verloren und wird nur noch zum reinen Ornament, gleichwertig den Stichkappenornamenten (Abb. 44).

Dasselbe gilt in verstärktem Maße für die Kartuschen des Langhauses der Marienkirche in Beuerberg, deren Stukkaturen Zöpfl zusammen mit seinem Schüler Franz E. Doll 1778-91 ausführt.

Hier fehlt ein Fresko oder Relief in den Kartuschen, es wird nur ein Teil des leeren Ornament hintergrundes gerahmt, die Rahmenrocaille ist zwar deutlich als solche zu erkennen, doch ist sie nicht mehr gegenständ-

liche Begrenzung eines Durchblicks, sondern nur noch Dekoration (Abb. 45). Das Langhaus von Beuerberg hat drei Deckenbilder, signiert Aloysius Gabler 1780, die durch die fast zusammenstoßenden Stichkappen des Gewölbes voneinander getrennt sind. Entgegen der Tektonik wird der Schnittpunkt der Stichkappen freigelassen, das leere Feld wird von symmetrisch aneinandergesetzten C-Bögen gerahmt. Bei der architektonisch ähnlichen Decke der Bibliothek in Polling, die zum Schluß gesondert betrachtet werden soll, wird dieser Schnittpunkt entsprechend Zöpfs Bemühen, mit, aber nicht gegen die Tektonik zu arbeiten, durch eine sternförmige Rosette hervorgehoben. Die veränderte Lösung dieser kritischen Stelle in Beuerberg, die Zöpf nicht entspricht, läßt darauf schließen, daß die Stukkaturen des Langhauses weitgehend von Franz Doll ausgeführt wurden. Dafür sprechen auch die sehr naturalistischen Blumenbouquets in den Rahmenrocaillen, die sich in dieser Art bei Zöpf nicht finden, die aber Doll in der Pfarrkirche in Jachenau (1787) zahlreich verwendet.

Dagegen entsprechen die Stukkaturen des Chorraumes (Deckenbild Johannes Baader) in dem Giebelmotiv der Stichkappen weitgehend der Schloßkapelle von Seefeld (Abb. 46). Hier ist wie in Seefeld der Schnittpunkt von Stichkappe und Rahmenleiste von einem Engelskopf und Wolken überdeckt.

Zöpf hat in den letzten Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit wohl sehr viel mit Franz Doll zusammengearbeitet. Gemeinsame Aufträge finden sich nicht nur bei den Stukkaturen, sondern auch im Altarbau. Eine Zusammenarbeit ist ebenfalls in der kleinen Kirche von Kirchberg, gen. Wildsteig bei Schongau (1784) anzunehmen. Wieder führt Doll die Stukkaturen des Langhauses aus, Zöpf dagegen die Stukkaturen des

Chorraumes, dessen Deckenbild wohl wieder Baader freskiert hat. Die Stukkaturen im Chorraum nehmen weitgehend die Motive von Seefeld und Beuerberg auf. Wie in Seefeld wird die Spitze der Stichkappen von einem geflügelten Engelskopf und Wolken überdeckt. Ebenso haben die Rahmenrocaillen im Mittelfeld ein Relief zweier Engel, deren Gruppierung nur geringe Abweichungen von Seefeld zeigt (Abb. 47). Anders ist allerdings ihr Aufbau. In Seefeld entspricht die Rahmenrocaille weitgehend den vorangegangenen Kartuschenrahmungen: ein großes, kreisförmiges oder ovales Hauptfeld wird von gegeneinandergesetzten, langgezogenen C-Bögen gerahmt, ein zweites kleineres Kreismotiv ist zwischen die beiden unteren C-Bögen eingefügt.

In Kirchberg dagegen sind die Engel von einem geschlossenen Kreis gerahmt, der von breiten, fast blattartigen C-Bögen, die sich oben symmetrisch über den inneren Kreis rollen, begleitet wird. Unten sind wieder zwei Bögen gegen sie gesetzt, doch ist das Hauptfeld durch den Kreis von ihnen getrennt. Stattdessen wird der Zwischenraum zu einem festen Gebilde geformt, an die Stelle des unteren Kreismotivs ist ein Gesims getreten, auf dem die C-Bögen zu stehen scheinen. Das Ganze wird zu einer postamentartigen Stütze des Hauptfeldes (Abb. 47).

Zum Abschluß der Betrachtung der Stukkaturen Thassilo Zöpfs ist noch gesondert auf die Bibliothek des Klosters Polling einzugehen, die als letztes und umfangreichstes Werk der Restaurierung des Klosters von Propst Töpsl 1776 in Auftrag gegeben wurde.

Im April 1778 sind die Maurer mit ihren Arbeiten soweit fertig, daß Zöpf beginnen kann, die Rahmen für die drei Deckenbilder, die wieder Johannes Baader ausführt, zu ziehen.¹⁾

Die Klosterbibliothek ist ein dreischiffiger Hallenbau mit sieben Jochen und zwei Geschossen. Der Raum läßt heute kaum noch etwas von seiner ursprünglichen Ausstattung erkennen, da er 1803 während der Säkularisation des Klosters weitgehend zerstört wurde. Die Wände, die mit Bücherregalen verkleidet waren, sind heute unverputzt, die Emporenbrüstungen wurden zum größten Teil als Kommunionsgitter an benachbarte Kirchen verteilt, jedoch kann man sich nach der Darstellung der Bibliothek auf einer der bemalten Türen den ursprünglichen Raum rekonstruieren.

Der sehr feine, nicht kolorierte Stuck ist nur sparsam über das Gewölbe verteilt. Über den stark vorkragenden Kämpfern der Pfeiler befinden sich abwechselnd Stuckvasen (vgl. Egling) mit vergoldeten Blumenranken und Engel mit Ranken. Der Scheitelpunkt der Fensterbögen hat wie in fast allen von Zöpf stukkier-ten Kirchen eine kleine klammerartige Rocaille.

Die Gurtbögen haben zu einer sternförmigen Mitte streng symmetrisch angeordnete Ornamente. Zwischen den drei schlicht gerahmten Deckenbildern an den Scheitelpunkten des Gewölbes befinden sich die oben besprochenen sternförmigen Ornamente, während die äußeren Scheitelpunkte oberhalb der kleineren Deckenbilder von einem giebelförmigen Ornament, ähnlich dem der Stuckkappen, eingefast sind.

Wichtig ist vor allem eine Betrachtung der Ornamente der Stuckkappen. Formal lassen sie sich aus den seit Wessobrunn mit Abweichungen immer wieder verwendeten

1) Vgl. F.X. Bogenrieder, Bau und Kunstgeschichte des Klosters Polling. München 1928, S. 42

Motiven ableiten. Hier sind jedoch durch die direkte Verbindung der einfachen Giebel mit der mittleren Kreisform die Umrisse sehr viel strenger und klarer, jedes Kleinteilige fehlt und der Aufbau des Ornaments wird geometrisch (Abb. 48).

Wie bereits festgestellt wurde, ist das Gewölbe im Wessobrunner Ornament nur stellenweise zu erkennen, während es in der Achbergkapelle als Hintergrund des Ornaments verwendet wird. Hier wird das ganze Ornament in das Gewölbe eingelassen, indem ein seinen Konturen entsprechendes Feld im Verputz ausgespart wird, über das es sich plastisch nur wenig erhebt, während die oberen Blätter über diesen "Rahmen" von innen herausgreifen. Das Ornament scheint dadurch nicht mehr der Wand appliziert, sondern aus ihr herausgewachsen, es wird gleichwertig den Engelreliefs von Seefeld und Kirchberg. Im Pollinger Bibliothekssaal schmückt ein ähnliches Engelrelief die Decke unter der Empore. Es fehlt hier die Rahmenrocaille, ohne daß deshalb die Gruppe auseinanderzufallen scheint. Die bildhafte Darstellung der Engel und Wolken wird selbst zum Ornamentmotiv, sie erfüllt die Stilkriterien der Rahmenrocaille als Bildgegenstand einerseits und gegenstandsfernem Ornament andererseits. Die Rahmenrocaille ist dadurch überflüssig geworden (Abb. 49).¹⁾

Rückblickend zeigt sich hier noch einmal, daß die Rahmenrocailen in Seefeld und Kirchberg wirkungslos sind. Sie sind dort zum Relikt geworden, als solches werden sie dann auch in Beuerberg verwendet.

1) Vgl. H. Bauer s.o. S. 46

Bauer zeigt seine Beobachtungen zur Rahmenrocaille an einem Beispiel aus Schloß Tettwang von Johann Georg Dirr, vgl. Bauer Abb. 74.

Schon bei der Betrachtung der Kartuschen in Mooren-
weis ließ sich an der unteren Kreisform feststellen,
daß sie nicht mehr frei modelliert, sondern exakt
gezogen worden ist. Diese Modellierung findet sich
in der Bibliothek nun bei allen abstrakten Ornamen-
ten, die dadurch scharfkantig werden und geometrische,
klar umrissene Konturen bekommen. Obgleich dieser Raum
nicht die letzte Stuckdekoration Zöpfs ist, wurde er
folgerichtig an das Ende dieser Betrachtung gesetzt.
Es zeigen sich hier dieselben Umrisse der Ornament-
motive wie in den frühen Arbeiten Zöpfs, doch sind
sie dort bewegt und vielfältig im Detail, während sie
hier erstarrt und mager erscheinen. Dadurch werden
dieselben Motive zum Ornament des Klassizismus.

III. F u n k t i o n u n d G e s t a l t u n g
d e s O r n a m e n t s b e i
T h a s s i l o Z ö p f

Bei der vorangegangenen chronologischen Betrachtung der Stukkaturen Thassilo Zöpfs wurde vorwiegend an einem Einzelmotiv seine stilistische Entwicklung dargestellt. Es bleibt nun zu untersuchen, wieweit die Charakteristika seines Ornamentes dem Rokokoornament entsprechen bzw. sich von diesem unterscheiden. Bei diesem Vergleich wird von der Untersuchung Hermann Bauers zur Rocaille ausgegangen, deren Ergebnisse im wesentlichen auf der Betrachtung französischer und deutscher Ornamentgraphik beruhen. In ihrem Ursprungsland Frankreich war die Rocaille weitgehend auf die Graphik beschränkt, während sie im Kirchenraum des bayerischen Rokoko größte Bedeutung erhält, wo sie zum Bindeglied zwischen Architektur, Fresko und Altären wird. Im Gegensatz zum reinen Ornament hat sie kein konstruktives Verhältnis zur Wand, d.h. "an keiner Stelle kann man sie als von der Wand hervorgebracht bezeichnen. Wie ein Ornament aussehen könnte, das in einem ursprünglichen Verhältnis zur Wand steht, das zeigen höchstens die Profile der Kehlung und ihre Füllungen. Hier ist die Wand in einer Ornamentschicht nach vorne verlängert. Die Rocaille steht daneben kategorial anders; an keiner Stelle liegt sie so recht auf der Wand auf. Sie rollt sich von ihr weg. Ihr Verhältnis zu dieser Wand ist kein unmittelbares, etwa das einer Ornamentierung zur Unterlage, die sie hervorgebracht hat, das Verhältnis Wand-Rocaille ist vielmehr das eines Projektionsgrundes

zu einer Bildvorlage. Die Wand hat hier eine Funktion, die ähnlich der des weißen Papierees im Ornamentstich ist: Sie ist (in einem lichthofartigen Umkreis) atmosphärischer Raum, in dem die Rocaille zu stehen scheint. Allerdings ist sie kein Reliefgrund. Ihr Verhältnis zum Ornament ist komplexer."¹⁾

Daraus ergibt sich, daß die Rocaille überall dort auftreten kann, wo die architektonische Gliederung des Kirchenraumes unklar ist, wo Freskorahmen und Stichkappen sich überschneiden, wo die Rahmenleiste unterbrochen und aufgerollt wird, an allen Stellen, wo die verschiedenen Kriterien der Kirche aufeinanderstoßen, an Fenstern, Bögen, Gewölbeansetzen, Rahmen und Brüstungen, als Bekrönung von Altären, Kanzeln und Beichtstühlen. "Ihr Wesen ist das des Übergangs schlechthin."²⁾

Sie verklammert die verschiedenen Kategorien miteinander, bald in die eine, bald in die andere Zone übergreifend, ist Rahmen (bei Kartuschen), reines Dekormittel (am Scheitelpunkt der Fensterbögen), oder selber Bildgegenstand (als Stütze der Putti). Durch dieses Übergreifen von einer Gattung zur anderen kann die Rocailleform die tektonischen Funktionen kaschieren.

"Damit ist gleichzeitig auch das Wesen des Ornamentalen in Frage gestellt. Ein Ornament, das nicht mehr dazu dient, Wand zu schmücken, sondern nur noch bildhaft das Zusammenstoßen des Leistenwerkes, also eines sekundären Organs in der Architektur, überdeckt, verliert den Zusammenhang mit der Architektur. Dieser aber ist die Seinsgrundlage des Ornaments.

Das bildgegenständliche Wesen der Rocaille hängt mit diesem Verlust eng zusammen. Ein Abbrechen oder eine Richtungsänderung im Leistenwerk erzeugt ein Ornament-

1) Vgl. H. Bauer, s.o. S. 47

2) Vgl. B. Rupprecht, Die Bayerische Rokokokirche. Kallmütz 1959, S. 31

Bild. Es findet eine kategoriale Änderung statt:
Aus einem Gegenstand wird ein Bildgegenstand. Schwünge und Rundungen im Leistenwerk oder an Profilen sind die letzten "Unregelmäßigkeiten" einer im Rokoko seit etwa 1750 schon weitgehend klassizistisch gewordenen Architektur. Diese Stellen werden durch die bildhafte Rocaille als "natürlich" hingestellt."¹⁾

Schon bei den frühen Stukkierungen Thassilo Zöpfs war als charakteristisch aufgefallen, daß sie eng mit den räumlichen Gegebenheiten verbunden sind. Seine Stukturen stehen nicht gegen die Tektonik, sondern ordnen sich ihr unter, so daß die architektonischen Gliederungen stets klar zu erkennen sind. Er vermeidet jedes Überspielen der Gewölbefelder, niemals greift ein Ornamentmotiv über diese hinaus. Nie wird ein Ornament willkürlich gesetzt, sondern Zöpf verwendet es zur Akzentuierung architektonisch hervortretender Stellen. Er vermeidet es, eine Rahmenleiste gewaltsam zu unterbrechen, um sie zum Teil eines Ornaments zu machen und an dieser Stelle eine Rocailleform entstehen zu lassen, sondern die Leiste wird nur aufgerollt, wenn sie mit den Stichkappen zusammentrifft. Fällt diese Überschneidung weg, wie bei den späteren Kirchenräumen, wird die Rocaille nicht "künstlich" eingefügt, sondern an ihre Stelle tritt wieder als Akzent ein Engelskopf mit Wolken.

In den Stichkappen werden die Ornamentmotive so gewählt, daß sie in ihren Umrissen dem Gewölbefeld entsprechen. Darüber hinaus werden sie mit dessen Breitseite verklammert, so daß sie nie in der Fläche schwimmen. Dasselbe Bestreben findet sich auch in den die Rahmenleiste der Deckenbilder begleitenden Ranken: sie sind immer eng

1) Vgl. H. Bauer, s.o. S. 51

an die Leiste gebunden und klar aus rhythmisch gegeneinandergesetzten C-Bögen aufgebaut (vgl. Abb. 23). Auch die Ornamentmotive haben einen klaren, übersichtlichen Aufbau, der neben der feingliedrigen Modellierung die zeichnerische Wirkung der Stukkaturen ausmacht. Zöpf tendiert dazu, das Ornament nach einer organischen Logik aufzubauen; additives Aneinandersetzen von Ornamentmotiven, die unabhängig von der Struktur des Ornaments im Sinne der Groteske und Ironie von Fall zu Fall miteinander verbunden werden, vermeidet er weitgehend. Daraus ergibt sich auch seine Beschränkung auf wenige Einzelmotive, die er mit geringen Abweichungen der Details in allen Stukkierungen der Raumstruktur entsprechend verwendet.

Diese Untersuchungen zeigen, daß Zöpf die Stukkaturen vorwiegend zur Dekoration der Architektur verwendet, d.h. daß er die architektonische Gliederung nicht durch die Stukkaturen kaschiert, sondern die einzelnen Raumteile noch durch die Ornamente betont. Diese Tendenz zeigt sich bei den späteren Arbeiten in steigendem Maße. Es sei noch einmal auf die Bibliothek in Polling hingewiesen, wo die Ornamentmotive in weiten Abständen voneinander direkt aus der Wand herauszukommen scheinen (vgl. Abb. 48).

Anders ist es zunächst bei den Stukkaturen, die nicht nur Dekorationsbestandteil, sondern auch Bildgegenstand sind, wie die Rahmenrocailles oder die Stukkaturen der ehem. Hauskapelle und des Prälatensaales im Kloster Polling. Bei beiden Räumen zeigt sich deutlich, wie Zöpf die Raumstrukturen sinnvoll verwendet. Im Gegensatz zu den Stichkappenornamenten schafft er im Prälatensaal durch die Stukkaturen die heitere, leichte Atmosphäre einer Gartenarchitektur. Hier werden die beiden Möglichkeiten des Rokokoornaments deutlich.

Einerseits ist es Bildgegenstand mit der Wand als Hintergrund, andererseits der Wand appliziertes Ornament, während die Stichkappenornamente nur appliziertes Ornament sind.¹⁾

Auch bei den Rahmenrocaillen werden diese Möglichkeiten deutlich, sie rahmen einerseits das Kartuschenbild ein, grenzen es gegenüber dem Betrachter ab, andererseits setzen sie das Bild fort, indem Einzelheiten der Rahmenrocaille ins Bild einbezogen werden (vgl. Abb. 23). Diese Fortführung der gemalten Raumerweiterung in den Stukkaturen ließ sich auch an der ehem. Hauskapelle von Polling feststellen, deren Stukkaturen dadurch die Eigenschaften der Rahmenrocaille aufweisen. In den von Zöpf verwendeten Rahmenrocaillen wird im Gegensatz zu den übrigen Ornamenten ihre Möglichkeit, zwischen den Kriterien der Kirche zu agieren, deutlich: sie verklammern das Deckenbild mit dem Kirchenraum, indem entweder die Rahmenleiste über den Kartuschen auseinandergebogen und in die Rahmenrocaille miteinbezogen wird (vgl. Abb. 40), oder die Rahmenrocaille greift direkt über den Wulst des Deckenbildrahmens in das Fresko über. Bei der chronologischen Betrachtung der Stukkaturen war aber dargestellt worden, daß die Rahmenrocaille in den späteren Arbeiten Zöpfs nur noch als Relikt verwendet wird. Durch eine Klammer, die sich aus diesem Übergreifen der Rocaille ins Fresko entwickelt hat, wird jetzt nicht mehr das Deckenbild mit dem Kirchenraum verbunden, sondern die Kartusche ist an der Rahmenleiste aufgehängt. Dadurch wird auch die Rahmenrocaille zur reinen Dekorationsform.

1) Vgl. H. Bauer, s.o. S. 50

IV. Oratorien und Supraporten

Um 1760 führt Thassilo Zöpf im Auftrage des damaligen Abtes des Cistercienserklosters Fürstenfeld, Alexander Pelhammer, der die Kircheneinrichtung vollenden läßt, vier Oratorien für den Chorraum der Kirche aus.¹⁾ Wie bei den Stukkaturen entsprechen sich jeweils die gegenüberliegenden, so daß auf jeder Seite des Chorraumes zwei verschiedene Oratorien zwischen die Wandpilaster eingefügt sind. Gleichzeitig mit den Oratorien führt Zöpf die beiden Altäre in den ersten Seitenkapellen des Langhauses der Klosterkirche aus. In den stukkierten Rückwänden der Emporen ist nicht nur deren Dekorationsfülle aufgenommen, sondern es besteht auch eine große Ähnlichkeit zu deren Rahmenaufbauten, so daß die Emporenrückseiten als reliefartige Projektion der Altäre an die Wand betrachtet werden können.

Beide Paare haben an Stelle des Altarbildes ein in verschiedenen Goldtönen ornamental ausgemaltes Mittelfeld. Bei den vorderen Oratorien, vom Hochaltar aus gesehen, ist dieses wie die Mittelzone der Seitenaltäre von Pilastern eingefast, die nach unten hin aber in C-Bögen umgeformt werden (Abb. 50). Die seitliche Begrenzung des Aufbaus bilden auch hier leicht vorgezogene Stützvoluten, dazwischen bleibt wie bei den Altären ein schmaler Durchblick auf die Wand frei (vg. Abb. 59). Im Unterschied zu den Altären fehlt hier die Trennung zwischen Hauptteil und Giebelzone; beide gehen unmittelbar ineinander über. Den oberen Abschluß bildet das in der Mitte in den

1) Vgl. M. Hartig, Die oberbayerischen Stifte I. München 1935, S. 118

Raum vorgezogene Gebälk, das nur über den Stützvoluten tektonisch ausgebildet ist; zur Mitte hin wird es zu abstraktem Ornament umgeformt.

Das zweite Oratorienpaar hat wegen des geringeren Abstandes zwischen den Wandpilastern einen schmaleren Aufbau; es fehlen die Pilaster neben dem Mittelfeld, das hier unmittelbar von den Stützvoluten eingefasst wird. Im ersten Oratorienpaar werden die bildhaften Architekturteile nach unten oder zur Mitte hin zu abstrakten Ornamentformen übergeleitet. Beim zweiten Paar sind nur ihre Konturen zu erkennen, die der Rückwand wieder einen altarähnlichen Aufbau geben. In sich sind Stützvoluten und Gebälk aber nicht bildhaft-, sondern abstrakt-ornamental gestaltet (Abb. 51).

Der eigentliche Kern der Oratorien, der von hinten betretbare Balkon, ist bei beiden Paaren ähnlich aufgebaut. Der untere geschlossene Teil der Brüstung ist in je drei Felder mit stukkierten Rahmen aufgeteilt; das Gitterwerk darüber ist von einem Kistler geschnitzt. Den oberen Abschluß bilden freiplastische Rocaillen, die für den Betrachter unmittelbar in die stukkierte Rückwand der Oratorien überzugehen scheinen. Bei der Gesamtansicht der Oratorien werden ihre verschiedenen Kriterien deutlich: Sie sind erstens Gegenstand, Emporen für Orgel und Sänger, zweitens Abbild der Altäre, drittens übergroßes, geschlossenes Ornamentmotiv. Damit zeigen die Oratorien dieselbe Spannung wie die Rahmenrocaillen zwischen Bildgegenständlichkeit und reinem Ornament zur Dekoration der Wandsegmente des Chorraumes.¹⁾

1) Zu einer Gesamtaufnahme der Chor-Nordseite vgl. N. Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen. München 1953, Abb. 20

Zu den Restaurierungsarbeiten in der Klosterkirche Polling gehören auch zwei Supraporten auf der Orgel-empore und zwei Kenotaphien im Chor, die Propst Töpsl bei Zöpf in Auftrag gab.¹⁾

Die beiden stukkiierten Supraporten rechts und links auf der Orgelempore erscheinen als große, verselbstständige Rahmenrocaillen (Abb. 52). Das nach innen glatt gerahmte, leere Feld in der Mitte läßt darauf schließen, daß hier ein Wandbild vorgesehen war. Die vorspringenden, dünnwandigen Rahmentteile sollen in das Bild hineinführen. Wie der eigentliche Rahmen müssen auch die flach an die Wand stukkiierten C-Bögen, die seitlichen Vasen auf stark hervortretendem Gebälk und die Blumenranken vor der Bildebene gesehen werden, so daß die Wand nicht Träger, sondern Hintergrund des Ornaments ist. Am deutlichsten wird dies an dem leicht vorspringenden Giebel, der die Bekrönung des Aufbaus bildet. Ein Putto und ein Engelskopf in Wolkenbündeln schweben auf ihn herab; um sie entsteht ein atmosphärischer Raum, die Wand tritt scheinbar hinter der Rahmenrocaille zurück. Die Raumillusion der Supraporten läßt sich mit der der gleichzeitigen Stukkaturen des Prälatensaales vergleichen (vgl. Abb. 32).

Die Kenotaphien aus Stuckmarmor im Chorraum der Kirche über den Türen zur Sakristei und zur Achbergkapelle rahmen zwei Basreliefs F.X. Schmädls, die die Zweitgründung des Klosters durch Kaiser Heinrich II. und die Übertragung der Vogtei an Heinrich den Löwen darstellen.²⁾ Ihrer Anbringung nach lassen sie sich ebenfalls als Supraporten bezeichnen, doch wird hier nicht

1) Zu den Supraporten und Kenotaphien siehe S.⁸⁵Anm. 5

2) Zu den Reliefs vgl. P. Grottemeyer, F.X. Schmädl. München 1929, S. 42

der Türsturz dekorativ eingefasst, sondern die Tür als Sockelzone in einen Aufbau einbezogen, der fast zweimal so hoch wie die Tür ist. Die Funktion der Supraporte geht dadurch verloren. Dieser Aufbau wird nicht nur durch die Themen der Reliefs, sondern auch durch seine eigene Gestaltung zum Monument der historischen Ereignisse bzw. der Bedeutung des Klosters. Über dem eigentlichen Rahmen des Reliefs, der dem des Mittelfeldes in den Supraporten ähnelt, erhebt sich ein mächtiges Postament, dessen glatte Fläche eine Inschrift zum Relief trägt. Seitlich wird es von vergoldeten Schilfblättern geschmückt. Neben diesen werden die Postamente nur noch durch Putti auf den einzelnen Abschnitten des Aufbaus und kleine Rocailleornamente an der Mittelachse geschmückt. Der vorgezogene Relieffrahmen läuft seitlich zu Voluten aus, die die von SchmädI modellierten Löwen und Adler tragen (Abb. 53).

Die Oratorien von Fürstenfeld und die Supraporten der Orgelempore entsprechen, wie bereits festgestellt, in ihren Stilkriterien der "Forme rocaille". Die Kenotaphien zeigen in der Rahmung des Mittelfeldes und in den Einzelformen noch Rokokoelemente, doch werden daneben, im Gegensatz zu den Oratorien und Supraporten, in dem glatten, klar gegliederten Aufbau, in der Betonung der Masse und in der Beschränkung auf wenige dekorative Details, die symmetrisch angebracht sind, klassizistische Tendenzen deutlich. Dem entspricht auch die Gestaltung des Relieffrahmens zum Monument. Der Reiz des Vergänglichen, Spielerischen der Rocailleformen ist hier nicht mehr zu finden.

V. Altäre

In den Kirchen des späten Mittelalters hat der Altar den Charakter eines im Chorraum aufgestellten steinernen Tisches, eines beliebig in der Kirche verstellbaren Gerätes. Auch noch die gotischen Schnitzaltäre sind gewissermaßen "Möbel" zur Dekoration der Kirche. Eine Änderung der Bedeutung des Altares brachte das Konzil von Trient, das vorschrieb, die Monstranz stets auf dem Hochaltar aufzubewahren. Von da an wird der Altar zum Teil der Architektur. Er bekommt eine bis ins Gewölbe aufragende, architektonisch aufgebaute Rückwand, deren Säulen ein Altargemälde oder eine Figurengruppe umrahmen. Er soll für den Eintretenden als beherrschender Blickpunkt der Kirche wirken, sekundiert von den an den wichtigsten architektonischen Punkten errichteten Nebenaltären.

Im Rokoko bleibt diese Aufteilung in Haupt- und Nebenaltäre weitgehend erhalten, jedoch bekommen hier die Seitenaltäre für die Dekoration der Kirche eine besondere Bedeutung. Während an den Hauptaltären der architektonische Aufbau von Mensa, Säulenzone und Giebel meist erhalten bleibt, und nur die Giebelzone ihre architektonische Struktur verliert und zum ornamentalen Abschluß wird, tritt bei den Seitenaltären der architektonische Aufbau fast ganz zurück. Allein erhalten bleibt wegen ihrer Bedeutung für die Liturgie die Altarmensa, während der weitere Aufbau sich von dem Vorbild des Hauptaltares löst. Die Architekturteile wie Säulen und Gebälk verschwinden völlig oder werden, wenn sie ihre Funktion und klare Konstruktion verlieren, zum Ornament. Die Auflösung der Seitenaltaraufbauten zu reinem Ornament wird möglich, da die Wand hinter ihnen

fest ist; an der architektonisch bewegteren Stelle der Apsis als Hintergrund des Hauptaltares dagegen ist eine stärkere Ordnung notwendig.

Entscheidender als die Auflösung der Architekturteile an den Nebenaltären ist für die Gestaltung der Rokokokirche ihr direkter Bezug auf den Hauptaltar. Sie sollen nicht mehr als eigenständiger Dekorationsteil in der Kirche verstanden werden, sondern sie überspielen die architektonischen Trennungen zwischen Haupt- und Chorraum und bekommen dadurch eine entscheidende Funktion in der Gestaltung des Gesamtraumes der Rokokokirche.

Zu diesem Zweck werden die Seitenaltäre häufig schräg gruppiert. Sie werden dadurch zu Versatzstücken innerhalb der Kirche. Sie werden nicht mehr vor die Architektur der Kirche gesetzt, sondern mit dieser verbunden; durchlaufendes Gebälk wird für den Altarbau unterbrochen oder in ihm in Bruchstücken aufgenommen, oder es gehen stellenweise Teile des Giebelornaments direkt in die Stuckdekoration der Wand über, wie Wolken, Putti oder Zweige, die in Vasen auf den Gebälkteilen der Giebelzone stehen.

Eine wichtige Voraussetzung für die Umgestaltung der Altäre ist die Verwendung des Stuckmarmors zum Altarbau, der eine einfachere und schnellere Formgebung ermöglicht.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts werden Stuckmarmoraltäre in dem oben beschriebenen Schema mit geschweiften Stützen an Stelle der Säulen vor allem von Johann Michael Feichtmayr ausgeführt.¹⁾

Thassilo Zöpf hat sicherlich auch die komplizierte Technik des Stuckmarmor-Altarbaues in der Feichtmayr-Werkstatt

1) vgl. R. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München-Freising, München 1905, S. 305

gelernt. Wie sehr er auch hier seinem Lehrmeister und Vorbild verbunden ist, wird sich im folgenden zeigen. Unglücklicherweise sind vom Altarbau Zöpfs bis jetzt keine Entwurfszeichnungen gefunden worden. Deshalb ist man wie bei den Stukkaturen nur auf eine chronologische Zusammenstellung seiner Altarbauten angewiesen, durch die die Entwicklung und die Variationen der von Zöpf verwendeten Typen aufgezeigt werden kann. Auch hier ist es wegen der fehlenden Signaturen und den oft ungenauen archivalischen Belegen schwierig, sichere Zu- oder Abschreibungen zu machen. Wieder erscheint ein stilkritischer Vergleich notwendig, durch den dann auch an den Altären die "Handschrift" Zöpfs dargelegt werden kann.

Die Altarbauten Thassilo Zöpfs beginnen mit dem rechten Seitenaltar der Wallfahrtskirche Vilgertshofen, die der Abt Beda v. Schellhammer des Klosters Wessobrunn, in dessen Auftrag Zöpf später die Innenausstattung der Pfarrkirche Wessobrunn ausführte, 1751 zu Ehren des Heiligen Stephanus errichten ließ. Da der Altar den Abschluß des südlichen Querarms der Kirche bildet, fehlt hier die Bezugnahme des Seitenaltares auf den Hochaltar. Er nimmt architektonisch die Stelle eines Hauptaltares ein, wodurch auch sein Aufbau bestimmt wird. Der Stuckmarmoraltar hat eine beträchtliche Höhe. Er ist ein dreigeschossiger Rahmenaltar mit doppelter Säulenstellung, dessen vorderes Säulenpaar leicht vorgezogen ist. Zwischen den Säulen stehen die Statuen der Nebenpatrone der Kirche, der Heiligen Magdalena und Afra. Dieser Typus des Hochaltares wird von Zöpf mit geringen Abweichungen verwendet. Auffallende Veränderungen zeigen sich nur in der Giebelzone, die deshalb auch für die Betrachtung der Altäre am wichtigsten ist. Die

Giebelzone ist hier durch das stark vorkragende Gebälk über den Säulen deutlich gegen das übrige Retabel abgesetzt. In ihr löst sich der feste, architektonische Aufbau weitgehend auf; wie in den Rahmenrecailen werden die Architekturteile nur in Ansätzen als Konsolen für die hier zahlreich verwendeten Putti benutzt. In Vilgertshofen (Abb. 54) wird in der Giebelzone in gewisser Weise der Aufbau des Mittelfeldes aufgenommen: Das Ölbild mit der Darstellung des Heiligen Geistes, umgeben von Engeln, wird von vorgezogenen Pfeilern gerahmt, an Stelle der Säulen schließen hier aber Stützvoluten an. Ikonographisch nimmt die Giebelzone das Thema des Ölbildes auf. Sie bewirkt beim Betrachter durch die Bewegtheit und die Durchbrüche der Voluten, durch die Engel herabschweben, den Eindruck einer deutlichen Öffnung nach oben. Am stärksten kommt dies an dem mittleren vorgezogenen Oval zum Ausdruck.

In der Pfarrkirche Wessobrunn findet sich einer der wenigen Innenräume, die vollkommen von Zöpf ausgestattet werden. In dem hellen, schlichten Saalbau, dessen Wände durch flache Doppelpilaster gegliedert sind, heben sich die dunkel getönten Stuckmarmoraltäre deutlich heraus. Sie kontrastieren ähnlich wie die relativ dunkelfarbigten Deckenbilder mit der Helligkeit des Gesamtraumes. Die Chorphartie des Kirchenraumes wird für den Betrachter durch die Gruppierung der Altäre zueinander im bildhaften Sinne verändert, d.h. da die beiden Seitenaltäre die Wände des Chorbogens in der Breite ganz ausfüllen und der Hauptaltar den Chorabschluß verdeckt, rücken die Altäre optisch zusammen und lassen die Trennung zwischen Haupt- und Altarraum zurücktreten. Die Altäre überspielen die Chorphartie, ohne diese, wie in späteren Beispielen, gänzlich zu verdecken. So wird beispielsweise

die umlaufende Gebälkzone am Chorbogen nicht kaschiert, sondern bleibt als starre Gliederung erhalten. Der Hauptaltar entspricht in seinem Aufbau dem Seitenaltar in Vilgertshofen. War dort die direkte Verbindung zum Abschluß des Querarms durch Stuckportieren, die das Retabel einfassen, erreicht worden, so wird in Wessobrunn der Hochaltar durch seitliche Postamente mit Skulpturen der Breite des Chorraumes angeglichen. Besonders deutlich wird der Zusammenhang zwischen Altaraufbau und Chorabschluß in der Giebelzone. Der unarchitektonisch geformte Giebel des Altares wird anschaulich durch die mittlere Stichkappe des Chorabschlusses verfestigt. Hier zeigt sich im Altarbau dasselbe Stilkriterium, das auch bei den Stukkaturen Zöpfs dominierend ist: das Ornament bzw. der ornamentale Abschluß des Altares werden in ein umrahmendes Architektursegment eingefügt.

Auch hier ist wieder die Giebelzone am stärksten durchgeformt.

Entsprechend den zwei Säulenpaaren neben dem Altarbild finden sich in der Giebelzone seitlich je zwei Stützvoluten, auf deren vorderem Abschnitt Engel mit Blumenranken sitzen. Weiter hinten tragen die Voluten Gebälk mit freiplastisch stehenden Rocailles. Eine ähnliche Rocaille durchbricht den auch hier entsprechend der mittleren Apsisstichkappe vorgezogenen oberen Abschluß des Altares und geht direkt in den Stuck des Gewölbes über. Das Bildnis Gottvaters in der Giebelzone wird von einer Rocaille gerahmt. Gegenüber Vilgertshofen tritt hier die ornamentale Auflösung der Giebelzone stärker hervor. Die formale Beziehung zwischen Altarornament und Stukkaturen zeigt sich in der parallelen Verwendung einzelner Motive, wie Putti, Blumenranken oder auch geschweiften kleiner Gebälkstücke, sowie in dem Versuch, das Ornament des Altares in den Stukkaturen weiterzuführen.

Bei den Seitenaltären, die sich im Aufbau entsprechen, verzichtet Zöpf auf die Säulenstützen. An ihre Stelle sind Voluten mit seitlichen Durchblicken getreten. Die hinteren Stützvoluten schmiegen sich unmittelbar der Wand an. Auch das Gebälk wird in Voluten, die sich nach vorne rollen, umgeformt (Abb. 56). Trotz der Umwandlung der Architekturglieder in Ornamentformen behalten die Seitenaltäre einen symmetrischen Aufbau, so daß jeder für sich betrachtet werden könnte. Die Verfestigung, die die Symmetrie bewirkt, wird durch die asymmetrische Anbringung des reichen Dekors aufgehoben. Die Dekoration wiederholt sich in umgekehrter Anordnung in dem gegenüberliegenden Altar, so daß sie eine Beziehung zwischen den Altären herstellt. Es werden Putti, Vasen, Engelsköpfchen, graziöse Blumengehänge und kleine freiplastische Rocailles zur Dekoration verwendet.

Die Bekrönung des Altargiebels bildet eine schmale, hohe Pyramide in der Form einer Pfeilspitze, die von einer vergoldeten Krone umfaßt wird. An ihrer Spitze trägt sie eine von einem Rankenkränzchen gerahmte Vase. Diese räumliche Verschränkung des bildhaft-ornamentalen Altarabschlusses zeigt einen ähnlichen Versuch, das Ornamentmotiv in Szenerie umzuwandeln, wie es an den Supraporten der Orgelempore von Polling gezeigt worden war. In dem Moment, wo die Spitze des Altares einen freiplastischen Reifen durchstößt, ist der Altargiebel nicht mehr einfach aufgebaut, sondern es geschieht hier etwas, so wie im Deckenbild ein Geschehen vor dem Betrachter aufgebaut wird.

Um dieselbe Zeit führt Zöpf ebenfalls im Auftrage des Klosters Wessobrunn zwei weitere Seitenaltäre aus, die während der Säkularisation an die Pfarrkirche Döps Hofen verkauft wurden. Über ihren ursprünglichen Standort in

Wessobrunn ist nichts bekannt. Es läßt sich aber deutlich erkennen, daß die Altäre, die sich im Aufbau entsprechen, ursprünglich für eine ähnliche Aufstellung wie heute in Döps Hofen bestimmt waren. Die äußeren Seiten beider Altäre sind weiter ausladend, während die inneren Voluten zum Mittelschiff hin schmaler sind, um den Blick zum Chorraum nicht zu verstellen. Im Vergleich zu den Wessobrunner Seitenaltären ist ihr Aufbau sehr viel schlichter und weniger detailliert. In Wessobrunn war noch in den Seitenaltären die Giebelzone klar von dem übrigen Retabel getrennt; hier wird das Gebälk über den Stützvoluten unmittelbar in den Altargiebel hinaufgezogen (Abb. 57). Er ist von dem Mittelfeld des Altares nur durch zwei vorstehende Voluten getrennt. Wie in Wessobrunn stehen die seitlichen Stützvoluten nicht auf Postamenten, sondern auf einer weiteren, konkav eingezogenen Volute. Das sehr viel sparsamere bildhafte Detail der Ranken und Engelsköpfe ist fast symmetrisch verteilt.

1760 gestaltet Zöpf die schon vorher erwähnten Altäre der ersten beiden Seitenkapellen in der Klosterkirche Fürstfeld. Beide Seitenaltäre unterscheiden sich nur in den Altarbildern. An der Fülle des Details und der plastischen Durchformung übertreffen sie die Seitenaltäre von Wessobrunn bei weitem. Nirgends finden sich ruhige Flächen, der ganze Altar scheint sich in Kurven und Schwingungen zu bewegen. Er wirkt mehr wie ein Rahmen des Altarbildes, anstatt daß dieses in den Altar eingesetzt ist (Abb. 58). Hier dient der Altar dem Bild und nicht das Bild dem Altar. Der eigentliche Rahmen des Altarbildes ist schlicht, wenig profiliert und nur an den Schmalseiten seitlich etwas eingezogen. Oben greift eine plastisch modellierte Rocaille über den Rahmen durch das gesprengte Gebälk in die Giebel-

zone über. An die Stelle der seitlichen Säulen treten hier wieder vorstehende Stützvoluten, so daß der Altar fast wie eine Nische wirkt. Die untere Volute rollt sich stark vor und trägt eine Engelsfigur (Abb. 59). Die obere Volute rollt sich nach innen und stützt das sich hier wieder deutlich absetzende, geschweifte Gebälk. Die Krümmung der Stützvolute wird von einem mächtigen, vergoldeten Schilfzweig begleitet. Hinter den vorstehenden Stützvoluten wird die eigentliche Altarrückwand seitlich etwas herausgezogen. Ungefähr in der Mitte hat sie auf beiden Seiten einen Vorsprung, auf dem kleine Vasen stehen, die an die Ecksäulen der Seitenkapellen stoßen. Dadurch wird das genaue Einfügen des Altares in diesen Raum noch verdeutlicht.

Der Altargiebel rahmt das Symbol der Dreifaltigkeit im Strahlenkranz (Abb. 58). Ein ähnlicher Aufbau der Giebelzone findet sich auch beim Hochaltar von Wessobrunn, doch ist in Fürstenfeld die Modellierung weicher, die Gebälkstücke über den seitlichen Voluten sind genauso ornamental geformt wie die Rahmenrocaille um den Strahlenkranz. Sie werden dadurch zum bildhaften Ornamentmotiv, wie Zöpf es auch in den Stukkaturen verwendet (vgl. Abb. 49).

Trotz der Fülle der Details wirkt der Altaraufbau mit jeder organischen oder anorganischen Einzelheit des Ornaments verwachsen; sie scheint aus der Masse des Altares herauszukommen. Wie bei den Stukkaturen zeigt Zöpf auch im Altarbau ein sicheres Gefühl für Ausgewogenheit und Harmonie. Dies muß auch als wesentliches Charakteristikum der Stuckmarmoraltäre angesehen werden. Als weiteres Merkmal seines Altarbaues ist wesentlich, daß Zöpf für Haupt- und Seitenaltäre je einen Typus verwendet. Diesen variiert er durch Abwand-

lungen des Ornaments und Umformung der Architekturteile. Bei den Seitenaltären, die durch ihre Stellung rechts und links des Chorbogens für den Betrachter eine seitliche Erweiterung des Hauptaltars sein sollen, verwendet Zöpf ausschließlich den in Wessobrunn und Fürstenfeld beschriebenen Typus mit seitlichen Stützvoluten, bei dem durch eine einheitliche Modellierung die Grenzen zwischen Dekorations- und Architekturteilen weitgehend verwischt werden.

Aus diesen Beobachtungen läßt sich schließen, daß die beiden Seitenaltäre der Kirche in Pflugdorf, in der Zöpf den Entwurf der Stukkaturen und den Hochaltar ausführte, nicht von ihm errichtet werden. Im Gegensatz zum Hochaltar aus Stuckmarmor sind die Seitenaltäre aus farbig gefaßtem Holz. In Bernried hat Zöpf die beiden Seitenaltäre aus demselben Material gefertigt, doch unterscheiden sich diese weder im Aufbau noch im Ornament von den übrigen Seitenaltären, während die Pflugdorfer Seitenaltäre wesentlich anders sind. Statt der seitlichen Stützvoluten haben sie flache Pilaster als Einfassung der Altarbilder, der Gesamtaufbau ist streng und wenig durchgeformt, Giebelzone und Gebälk sind überwuchert mit einer Fülle kleinteiligen, krausen Ornaments, wie wir es bei Zöpf nicht finden.

Im Hochaltar von Pflugdorf wird die betonte Aufteilung des Retabels in Säulen- und Giebelzone undeutlicher, wie es bisher nur an den Seitenaltären zu finden ist (Abb. 60). Die beiden Säulenpaare seitlich des Altarbildes tragen auch hier Gebälk, aber über dem Altarbild ist es unterbrochen. Eine Rocaille greift hier vom Altarbildrahmen in die Giebelzone über. Der Giebel schmiegt sich scheinbar elastisch in die Wölbung

der Apsis ein. Der Bogen des durchbrochenen oberen Abschlusses, den Zöpf vorwiegend verwendet, wird in den Stukkaturen aufgenommen, die Ranken und Vasen auf den Gebälkstücken gehen in die Stukkaturen über. Durch das Verwischen der Grenzen zwischen Altar- und Wanddekoration wird die Illusion der ornamentalen Auflösung des Giebels verstärkt.

Gleichzeitig bedeutet diese Überleitung der Altardekoration in die Wanddekoration ein kategoriales Wechselverhältnis; Wandornament und Altarornament werden gegeneinander ausgetauscht. Es ist das Raffinement des Rokoko, das die Grenzen zwischen den einzelnen Kriterien verwischen läßt, um die Bildhaftigkeit des Raumabschlusses zu erhöhen.

Besonders deutlich wird das kategoriale Wechselverhältnis in der Achbergkapelle des Klosters Polling, in der Zöpf nicht nur die Stukkaturen, sondern auch die Stuckmarmorrahmen der Reliquienkästen und den Altar ausführt.

Die gesamte Ostseite der Kapelle, d.h. die beiden Fensternischen werden durch den ineinander übergehenden Aufbau von Altar und Reliquienkästen verkleidet. Vor dem Wandpfeiler steht der Altar mit der Statue der Muttergottes, zu deren Ehren die Kapelle ausgestattet wurde (Abb. 61). Die Statue steht in einer halbrunden Nische, die seitlich von Pfeilern eingefast ist. Dieser eigentliche Kern des Altares nimmt genau die Breite des Wandpfeilers ein, die seitlichen Stützvoluten gehen frei in den Raum; sie sind stark bewegt, rollen sich nach innen und außen, so daß oben kreisrunde Durchblicke entstehen. Auf den unteren Voluten stehen asymmetrische Vasen, die sich paarweise ergänzen. Durch ihre bizarre Form und den aus ihnen herausrollenden

Schilfzweig sind sie eher gegenstandsfernes Ornament als bildhafte Vasen. Die Gebälkstücke über den oberen Voluten tragen schlichtere Vasen, aus denen Rauchwolken aufsteigen, die an die Decke stukkiert sind. Von der wieder zu einem offenen Oval vorgezogenen Bekrönung des Altars greift eine Rahmenrocaille bis in die Kartusche an der Decke. Auch die Bekrönung des Gebälks oberhalb der Reliquienkästen geht unmittelbar in die Stukkaturen über. In Rahmenrocaillen stehen hier die Wappen des Propstes Töpsl und des Klosters Polling. Ein Putto schwebt mit dem Fell einer Hirschkuh, dem Wappentier des Klosters, aus stukkiierten Wolken herab (Abb. 62). Die einfache Anbringung des Wappens wird dadurch zu einer "Szene" umgewandelt, um die wieder illusionistischer Raum geschaffen wird.

Vergleicht man die Kartuschenrahmen über dem Altar mit diesem selbst, so zeigt sich, wie stark der Aufbau des Altars den Formen des Ornaments entspricht. Die seitlichen Schwünge des Kartuschenrahmens werden in den Stützvoluten des Altars aufgenommen. Die Gebälkstücke über den Voluten werden genauso bildhaft-ornamental wie in den Rahmenrocaillen verwendet. Trotz der Masse des Stuckmarmors zeigen Altar und oberer Abschluß der Reliquienkästen dieselben langgezogenen Linien wie die zarten Stukkaturen. Der Altaraufbau wird hier eine ins Große transponierte Ornamentform.

Während der Mitarbeit Thassilo Zöpfs an der Renovierung der Klosterkirche Polling führt er die Antependien in den Seitenkapellen des Langhauses aus.¹⁾

Die niedrigen Seitenkapellen des Langhauses werden zur Beichte benutzt, deshalb ließ Propst Töpsl ihre Altäre mit Bildern aus der Leidensgeschichte schmücken. Den Unterbau der Altäre bilden die von Zöpf in Stuckmarmor ausgeführten Antependien.

1) Zum Text der Jahresabrechnung s. S. 85 Anm. 4.

Sie haben einen schlichten Aufbau, der durch verschiedenfarbige Felder aufgelockert ist.

Es wurde schon vorher kurz darauf hingewiesen, daß Zöpf auch die Technik des Stuckmarmor-Altarbaues in der Werkstatt J.M. Feichtmayrs gelernt hat. Vergleicht man zum Beispiel den Typus der kleineren Seitenaltäre in den Querarmen oder unter der Orgelempore von Zwiefalten mit dem von Zöpf verwendeten Typus, so wird die formale Abhängigkeit des Schülers deutlich.¹⁾ Unterschiedlich ist aber von Anfang an die Modellierung des Stuckmarmors: wie in den Stukkaturen verwendet Zöpf auch in den Altären langgezogene, weiche Schwünge, ohne daß diese an Bewegtheit oder Plastizität verlieren. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Zöpf bei der Innenausstattung der Abteikirche Zwiefalten (zwischen 1747 und 1758) anfangs noch mitgearbeitet hat. Die Mitarbeiter Feichtmayrs in Zwiefalten sind nicht namentlich bekannt. Von der Abteikirche Ottobeuren wissen wir, daß Feichtmayr dort 1758-1763 Thomas Sporer und 1764 Ferdinand Schnell, beide aus Wessobrunn, als Mitarbeiter hatte.²⁾ Die Mitarbeit Thassilo Zöpfs an den vier Seitenaltären der Querarme 1766 ist nicht archivalisch belegbar, doch ist auch nicht J.M. Feichtmayr mit Sicherheit als alleiniger Altarbaumeister nachzuweisen, so daß die Mitarbeit Thassilo Zöpfs an diesen Altären durchaus möglich ist. Grund zu unserer Annahme gibt vor allem die Bekrönung der Giebelzone (Abb. 63). Hier findet sich die steile Pyramide, die Zöpf mehrfach verwendet (vgl. Abb. 56 und 68)³⁾, die auf einem Postament zwischen dem Gebälk unterhalb der Giebelzone stehend den weit vor-

1) vgl. N. Lieb, s.o. Abb. 94 und 88

2) vgl. N. Lieb, s.o. S. 170

3) vgl. H. Schnell, Ottobeuren, Kl. Kunstführer. München 1935 S. 11

gezogenen oberen Gebälkabschluß, der sich in der Mitte zu Voluten aufrollt, durchstößt (Abb. 64). Ebenfalls für Zöpfe sprechen die stukkierten Wolkenbündel mit Engelsköpfen, die auf die Altarbekrönung herabzuschweben scheinen (vgl. Abb. 52), und die mächtigen Schilfblätter, die die seitlichen Stützvoluten begleiten.

Es ist nicht anzunehmen, daß Zöpfe hier ganz nach eigenem Entwurf gearbeitet hat, die Heiligenfiguren auf den Voluten, sowie die Engel ihnen zu Füßen und in der Giebelzone entsprechen neben anderen Details zu sehr den Arbeiten Feichtmayrs. Eine Zusammenarbeit der beiden Meister an den vier Seitenaltären, deren Typus in der Abteikirche sonst nicht auftritt, ist aber mit einiger Sicherheit anzunehmen.

Die charakteristische Modellierung des Stuckmarmors, die Zöpf in seinen Altarbauten anwendet, wird an den Seitenaltären der Pfarrkirche St. Georgen b. Diessen besonders deutlich. Die Altäre stehen schräg zum eingezogenen Chorraum, ihre seitlichen Stützvoluten schließen jede mit der Wand ab, wodurch die Altäre den Winkel zwischen Ost- und Südwand des Langhauses verstellen (Abb. 65). Im Typus entspricht der Altar den bisher besprochenen Seitenaltären, doch ist der Aufbau des Retabels nicht ein additives Aneinandersetzen verschiedener Einzelteile, sondern er wird aus einer einheitlichen Masse gestaltet, in die durch die Modellierung die Gliederung des Aufbaus eingefügt wird. Außer den vergoldeten Vasen mit Blütenzweigen auf den seitlichen Vorsprüngen und den Putti und Engelsköpfen läßt sich hier nichts mehr "abnehmen". Es ist bezeichnend, daß außer diesen kein Ornament verwendet wird. Ornamente sind hier die Voluten, die Profilierungen, die Gebälk-

stücke und die farblich voneinander abgesetzten Felder des Stuckmarmors. Besonders deutlich wird die innere Gliederung am Altargiebel (Abb. 66). Trotz seiner einheitlichen Massen, aus der nur das weit vorgezogene obere Gebälk herausragt, ist ihm jede Schwere genommen. Die Masse tritt optisch durch das helle Postament in der Mitte und die dunkleren Felder rechts und links von diesem zurück. Dieser Eindruck wird durch die weit vorspringenden Voluten, auf denen die Putti sitzen, noch verstärkt. Die dunklen Felder, die sich auch in den seitlichen Stützvoluten finden, erscheinen optisch als Durchbrüche, durch die die Stuckmasse aufgelöst wird. Hier zeigt sich eine vollkommene Beherrschung der Technik des Stuckmarmors. Zöpf nutzt nicht nur die Geschmeidigkeit des Materials zur ornamentalen Formgebung, sondern auch dessen farbliche Differenzierungsmöglichkeiten zu optischen Kontrasten.

Bei der Betrachtung der Altäre in der kleinen Pfarrkirche von Landstetten, mit deren Ausstattung Propst Töpsl Zöpf 1768 beauftragt, stellt sich die bisher außer Acht gelassene Frage nach der Herkunft der Altarskulpturen. Bei den besprochenen Altären sind, sofern Plastik im Altar verwendet wird, die Künstler meist bekannt (s. Werkkatalog).

In Landstetten zeigen die Figuren der Heiligen Barbara und Jacobus einen ganz anderen Typus der Altarskulptur. Es sind schlichte, wenig bewegte Holzplastiken, farbig gefaßt und vergoldet, die keine bildhauerische Schulung verraten. Eine weitere Figur derselben Art steht auf einer Konsole an der Seitenwand des Altarraumes. In der Behandlung der Gewänder, Arme, Haare und im Gesichtstypus zeigen sie deutliche Übereinstimmungen mit den Holzplastiken der Seitenaltäre in Bernried (vgl. Abb. 69) und mit der Altarplastik der Andreaskapelle in Etting (vgl. Abb. 76).

Es ist archivalisch nicht belegbar, daß Zöpf auch Skulpturen verfertigt hat, deshalb ist man auch hier auf einen stilkritischen Vergleich angewiesen. Anhaltspunkte geben die in Stukkaturen und Altären verwendeten Putti (vgl. Abb. 13 und 62), deren Gesichtstypus und plastische Modellierung stets gleich bleiben. Sie haben pausbäckige Gesichter, in denen Augen, Nase und Mund eng beieinander liegen, so daß sie eher angedeutet wirken. Das kurze, leicht gewellte Haar läßt das Gesicht frei. Auch die Gesten und Körperhaltungen wiederholen sich immer wieder, meist ist der rechte Arm emporgestreckt. Wie der Gesichtsausdruck ist auch die Körperoberfläche nur angedeutet. Zöpf verwendet nur diesen einen Engeltypus, der sich auch in den späten Arbeiten (vgl. Schlehdorf) nicht verändert. Diese Putti agieren nicht, wie es die vergnügten, ausdrucksstarken Putti Ignaz Günthers oder J.M. Feichtmayrs tun, sondern sie bleiben in ihrer Gestik stets gleichbleibend zurückhaltend. So wie sie den einen Altar schmücken, können sie auch auf den anderen versetzt werden. Sie werden als Attribut des Spielerischen, Heiteren verwendet ohne selbst zu spielen.

Diese höfisch-glatten Engel haben nichts mit den Figuren von Bernried oder Landstetten gemeinsam. Es ist deshalb anzunehmen, daß Zöpf auch hier, wie in anderen Altären, Skulpturen aus der Werkstatt eines heimischen Bildschnitzers verwendet.

Der Altar von Landstetten ist aus Holz, die Fassung imitiert die Färbung des Stuckmarmors (Abb. 67). Der Aufbau ist schlicht, bewegt wird er nur durch das weit vorgezogene Säulenpaar, wodurch er eine auffallende Tiefe bekommt. Interessant ist auch die Pilaster-

gliederung als Einfassung des Mittelteils, durch die Schrägstellung entsteht eine Nische, in die das Kruzifix vor einer gemalten Landschaft eingefügt ist.

Ebenfalls aus Holz mit Stuckmarmorfassung sind die beiden Seitenaltäre von Bernried (1768). Sie imitieren die Stuckmarmoraltäre nicht nur in der Fassung, sondern auch im Aufbau. Die Konturen sind so geschweift, daß sie denen der Seitenaltäre von St. Georgen ähneln. Wie diese sind sie schräg zum Altarraum aufgestellt (Abb. 68). Sie schließen aber nur an einer Seite an die Wand an, die andere ragt weit über den Chorbogen hinaus. Die Bewegtheit der Umrisse des Rahmenaltares wird in Bernried noch durch die Dichte des vergoldeten Ornaments verstärkt. Überall wuchern Rocaillen, Schilfblätter und Knorpelwerk. Die Krümmung der Voluten wird von Stäben und Schilfblättern begleitet. Auf ihrem vorderen Vorsprung steht eine ähnliche ornamentale Vase wie auf dem Altar der Achbergkapelle. Die Rückwand des Giebels ist zu einem Halbrund zurückgezogen, in dem auf einem Sockel wieder die schmale, hohe Pyramide steht, deren Spitze durch die Altarbekrönung bis an die Grate des Gewölbes stößt.

Seitlich des Altarbildes stehen auf einem durchgehenden Vorsprung auf dem linken Seitenaltar die Skulpturen der Heiligen Notburga und Isidor (Abb. 69), auf dem rechten die Heiligen Jacobus und Sebastian.

Durch die Fülle der Dekoration, die Zöpfe von den Stuckmarmoraltären übernimmt, sind diese Altäre nicht materialgerecht. Jedes Detail, wie die Rocaillen und Schnörkel, das bei einem Stuckmarmoraltar aus der Masse herausgearbeitet wird und seine Verbindung zu dieser behält, ist hier für sich aufgesetzt und wird so im Gesamteindruck dominierender. Es zeigt sich am einzelnen Detail auch, daß dieselben Formen, die sich im

Stuckmarmor wegen des geschmeidigen Materials feingliedrig ausziehen lassen, durch das sprödere Holz sehr viel starrer werden. Da Zöpf diese Technik, die ein handwerkliches Können voraussetzt, außer in dem Hochaltar von Landstetten nie wieder anwendet, ist es wahrscheinlich, daß er für alle Holzaltäre nur den Entwurf liefert und die Ausführung dann einem Kistler überläßt.

Um 1770, fast zehn Jahre nach den Stukkaturen des Langhauses, führt Zöpf den Hauptaltar und die Kanzel der Wallfahrtskirche St. Leonhard i. Forst aus. Die Seitenaltäre von St. Leonhard zeigen einen strengen flachen Aufbau der Giebelzone und haben als seitliche Einfassung Säulen und Pilaster. Sie zeigen einen Typus des Seitenaltares, den Zöpf nicht verwendet. Es ist anzunehmen, daß die Seitenaltäre später und nicht von Zöpf ausgeführt wurden.

Der Hochaltar dagegen zeigt im Gesamtaufbau starke Verwandtschaft zum Hochaltar von Wessobrunn. Wie dieser ist er eng in die halbrunde Apsis eingefügt. Da der Altarraum hier jedoch schmaler ist, fehlen der seitlich angesetzte Altarumgang, und die Heiligenfiguren stehen hier wie in Vilgertshofen vor den Säulenpaaren. An die Stelle des Altarbildes tritt hier das Gnadenbild des Heiligen Leonhard, das Zöpf umgeben von Wolken und Putti in eine Nische in der Altarrückwand gesetzt hat, deren Einfassung wie ein zweiter kleiner Altar im Altar wirkt (Abb. 71). Die seitlichen Säulen mit korinthisierenden Rokokokapiteln, wie wir sie in allen Hauptaltären finden, tragen das Gebälk. Es ist durch vielfache Verkröpfungen und Profilierungen sehr bewegt; seine architektonische Konstruktion löst sich über der Nische zu einem offenen Oval auf. Trotzdem grenzt das Gebälk im Vergleich zu Pflugdorf hier wieder deutlich die Giebelzone gegenüber dem Altar ab (Abb. 70).

Mittelfeld und seitliche Voluten des Giebels entsprechen weitgehend Wessobrunn, doch ist die Bekrönung hier nicht nach oben offen, sondern ein waagrecht vorgezogener Baldachin, der von einer freistehenden Rocaille bekrönt wird.

In diesen klar abzugrenzenden Formen zeigt sich deutlich eine Rückkehr zum architektonischen Aufbau der Giebelzone. Pilaster und Voluten werden wieder klar gegeneinander abgesetzt, es fehlen übergreifende, weiche Formen und die ornamentale Auflösung des Altarauszugs. Stattdessen wendet Zöpf eine bisher nicht übliche Gliederung des Retabels in hell-dunkel gegeneinander abgesetzte Querstreifen an, die eine Betonung der Vertikalen bewirken. Dadurch bekommt der Altar wieder ein stärkeres Eigengewicht. Der bildhafte Raumabschluß durch den Altar, wie in Pflugdorf oder der Achbergkapelle, dessen Grenzen gegenüber der Wanddekoration bewußt verwischt sind, ist hier nicht mehr zu finden.

In der Schloßkapelle von Seefeld führt Thassilo Zöpf 1776 neben den Stukkaturen auch die Altarausstattung aus. Die Rückwand der Altarnische in der Kapelle wird durch einen Stuckmarmoraufbau verkleidet. (Das heutige Altarbild wurde wohl erst später eingefügt.) Auf den seitlichen Stützvoluten, die von Schilfblättern geschmückt werden, sitzen Skulpturen der Hlg. Johannes Baptistas und Maria Magdalena (Abb. 72). Der obere Abschluß des Aufbaus ist der Wölbung der Altarnische angepaßt und mit Blumenranken geschmückt. Durch die beiden schräg eingefügten Seitenaltäre, die an den Bogen der Altarnische stoßen, wird die Altarseite der Kapelle zu einer Einheit zusammengefügt. Die Seitenaltäre (Abb. 73) haben beide eine Figuren-

nische. Wie in den Stukkaturen der Schloßkapelle zeigt sich auch in den Altären eine Verfestigung der Konturen. Der obere Abschluß des Giebels ist gerade gezogen, die seitlichen Vorsprünge für die Vasen treten scharf heraus, die Vasen selbst wirken wie gedrechselt. In der Überschaubarkeit der Stuckmasse und den Umrissen gleicht der Seitenaltar dem von St. Georgen, die Modellierung ist aber anders geworden. Hier werden nicht mehr Architekturteile zum Ornament, sondern der ornamentale Aufbau wird wieder tektonisch umgewandelt.

Eine Verfestigung der Formen läßt sich auch an dem Hochaltar der Marienkirche in Beuerberg (um 1780) feststellen. Der mächtige Altar nimmt die gesamte Höhe und Breite des Chorabschlusses ein; der Aufbau ist durch sechs weit auseinanderstehende Säulen besonders reich (Abb. 74). Im Typus entspricht er den Hochaltären von Wessobrunn und St. Leonhard, doch ist die Gliederung hier weniger phantasievoll. Dies liegt optisch an der dunkleren Färbung der Gebälkstücke über den Säulen und am oberen Abschluß der Giebelzone. Dadurch bekommt der Altar eine durchgehende vertikale Betonung, die die illusionistische Auflösung der Giebelzone nach oben hin unmöglich macht. In Wessobrunn und St. Leonhard ist der ganze Giebel dunkel getönt, die Schatten und Umrisse der einzelnen Glieder werden dadurch undeutlicher, die Giebelzone löst sich optisch von dem Gesamtaufbau des Altares. In Beuerberg drückt der schmale dunkle Abschluß die übrige Giebelzone, die sehr licht getönt ist, auf den Altar (Abb. 75). Illusionistisch ist hier nur noch die Gestaltung des Mittelfeldes, in dem durch die Gruppierung der Wolkenbündel in Vorder- und Hintergrund die Taube des Heiligen Geistes im leeren Raum zu schweben scheint.

Die Giebelzone ist im Aufbau klar gegliedert. Da das vordere Säulenpaar fast parallel zu dem hinteren Paar seitlich der Nische in der Altarrückwand steht, kann der Betrachter, der frontal zum Altar steht, nicht mehr den Schwung der Voluten zu dem vordersten Gebälkstück erfassen, wodurch in Wessobrunn die Giebelzone so bewegt erscheint.

Der Hauptaltar der Andreaskapelle bei Etting (1779) zeigt noch einmal alle Möglichkeiten des Stuckmarmoraltares. Er nimmt die Wölbung des Raumes zwischen den beiden Chorfenstern ein. Die schlichte Komposition des Säulenaltares ist durch die verschiedenen Färbungen des Stuckmarmors und durch stark vorkragendes, geschweiftes Gebälk belebt.

Der Strahlenkranz im Mittelfeld des Giebels, der umgeben von Wolken und Engelsköpfen die Taube des Heiligen Geistes rahmt, ist wieder vor ein dunkles Feld gesetzt, das von hellen Stützvoluten eingefasst wird, so daß hier wie in St. Georgen der Giebel optisch durchbrochen erscheint (Abb. 76). Der obere Gebälkabschluß ist mit dichten Blumenranken behängt.

Auf dem Gebälk über den vorderen Säulen sitzen Skulpturen der Heiligen Margaretha und Jacobus, die auffallende Ähnlichkeit mit der Altarplastik von Landstetten und Bernried zeigen und sicherlich aus derselben Werkstatt kommen. Die einfachen Figuren, die starke Farbigkeit des Stuckmarmors und die dichten Blumenranken lassen diesen schlichten Altar zu einem gelungenen Raumabschluß der kleinen Feldkapelle werden.

Die spätesten erhaltenen Altäre Zöpfs sind die beiden hohen Stuckmarmor-Seitenaltäre im Presbyterium des Augustunerchorherrenstiftes Schlehdorf, die er nach 1780 ausführt. Sie nehmen die gesamte Höhe, Breite und

Tiefe des zweiten Jochs im Chorraum ein. Mit der Giebelzone rahmen sie das ovale Fenster der Nische durch eine schmale, von Blumenranken begleitete Einfassung. Hier ist Zöpf durch die Architektur das gegeben, worum er sich in den vorangegangenen Altären bemüht hat: Die Giebelzone wird wirklich, nicht nur illusionistisch geöffnet.

Wegen der Proportionen der Nische gelingt es Zöpf aber nicht, diese Giebelzone in den Altar mit einzubeziehen. Durch die überhohen doppelten Säulen, die weit vorkragendes Gebälk über einem durchgehenden Kämpfergesims tragen, scheint der eigentliche Altar mit dem Gebälk aufzuhören. Die Trennung zwischen dem mächtigen Unterbau und der zerbrechlichen Rahmung des Giebels kann nicht ausgeglichen werden, da seitlich und oberhalb des Fensters kein Raum mehr ist.

Der Altar bekommt dadurch verzerrte Proportionen, die Ausgewogenheit der übrigen Altaraufbauten Zöpfs ist hier verlorengegangen.

In die Altarrückwand sind Nischen eingezogen, in denen auf Sockeln vor Wolken und Strahlenkränzen Skulpturen stehen (Abb. 77). Unterhalb dieser Nische hat der rechte Altar einen dreiteiligen Reliquienkasten aus Stuckmarmor, in dem die Einzelformen der Seitenaltäre Zöpfs aufgenommen werden. Die ornamentale Dekoration des Reliquienkastens zeigt, neben zarten, freistehenden Rocailleornamenten auf dem Gebälk und den seitlichen Voluten (Abb. 76), in den geschlossenen Blattranken und Gehängen der Fensterrahmen klassizistische Ornamentmotive. Diese Dekorationen lassen sich abnehmen; die Möglichkeit des Stuckmarmors, das Ornament aus der Masse heraus zu modellieren, wird hier nicht mehr angewendet.

Zum Abschluß der chronologischen Zusammenstellung der Altarbauten Zöpfs sollen noch einmal deren wesentliche Charakteristika kurz aufgezeigt werden. Es ließ sich schon bei der Betrachtung der Stukkaturen feststellen, daß Zöpf sich in seinen Ornamentformen auf wenige Einzelmotive beschränkt. Die Motive zeigen untereinander Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen der Details, doch sind nie die Ornamente zweier Kirchen identisch. Ebenso verwendet Zöpf nur einen Typus des Hoch- und des Seitenaltars. Diese zeigen in den verschiedenen Kirchen nur Ähnlichkeiten im Aufbau und in den Konturen, ohne daß jemals ein Altar vollkommen übernommen würde.

Bei den Hauptaltären beschränkt Zöpf die Abwandlungen, abgesehen von unterschiedlichen Säulenstellungen, hauptsächlich auf die Giebelzone, wo er die plastischen Möglichkeiten des Stuckmarmors zur Umformung der Architekturteile in Ornament am stärksten anwenden kann. Der Giebel verliert dadurch seine Schwere. Durch die Bewegtheit der Voluten und Gebälkstücke scheint er sich optisch von der Säulenzone zu lösen. Die Zuordnung des Giebels zum Ornament des Kirchenraumes zeigt sich, wie am deutlichsten in Pflugdorf zu erkennen war, an der Fortsetzung des Altarornaments in den Stukkaturen.

Die Beibehaltung des architektonischen Aufbaus im Hochaltar wird sinnvoll, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Hochaltar als Quasi-Raumabschluß eine architektonische Funktion in Anspruch nimmt.¹⁾ Die Säulenstellung des Hochaltars nimmt in Höhe und Gruppierung (einzeln oder paarweise) die Pilasterwandgliederung der Saalbauten auf (vgl. Wessobrunn). Der Altaraufbau wird

1) Vgl. B. Rupprecht, s.o. S. 52

dadurch in seinem Gesamtaufbau und nicht nur in der ornamentalen Auflösung der Giebelzone in ein anschauliches Verhältnis zur umgebenden Architektur gesetzt.

Diese kategoriale Wechselbeziehung hört in den späten Altären Zöpfs, wie es zuerst an dem Hochaltar von St. Leonhard festzustellen war, auf. Die Verfestigung der Formen, die Betonung der Vertikalen durch breites dunkles, durchgehendes Gebälk bewirkt von da an eine erneute architektonische Eigenständigkeit der Altäre. Sie sind nur noch in ihrer räumlichen Ausdehnung vom Chorabschluß abhängig. Ihre Säulenstellung verliert die Verbindung zur Wandgliederung des Altarraumes, die Giebelzone bekommt einen oben glatten, geschlossenen Abschluß und die ornamentale Verbindung zur Wanddekoration ist nicht mehr denkbar.

Bei den Seitenaltären beschränkt sich die Umgestaltung der Architekturteile zu Ornamentformen nicht nur auf die Giebelzone, sondern erfaßt den Gesamtaufbau der Altäre. Alle tektonischen Glieder verlieren ihre Aufgabe, Lasten zu tragen; sie werden durch Kurven und Schwingungen zu Ornamentmotiven umgeformt. Es ist festgestellt worden, daß die Möglichkeiten des Stuckmarmors bei dieser Umformung von Zöpf am stärksten in den Seitenaltären von St. Georgen genutzt werden. Hier wird schmückendes Belwerk weitgehend vermieden, weil der ganze Altar zum Ornament wird, das dieselben Konturen hat, wie sie sich in den Stichkappenornamenten von St. Leonhard und Moorenweis finden (vgl. Abb. 13 und 42).

Die bisher aufgezeigten Kriterien des Altarbaues wie die Wechselbeziehung zwischen Altar und Architektur und die deutliche Zuordnung der Seitenaltäre zum Hauptaltar, die beide an der Entstehung des bildhaften Gesamtraumes mitwirken, finden sich auch bei anderen Meistern des späten Rokokos in Bayern.

Nur Zöpf gelingt aber eine so vollkommene Ausschöpfung aller Möglichkeiten des Stuckmarmoraltarbaues wie bei den Seitenaltären von St. Georgen. Kein anderer Meister überträgt außer ihm unmittelbar die Kleinform des Ornaments in die Großform des Altarbaues.

Vergegenwärtigt man sich noch einmal die Entwicklung der Ornamentmotive Zöpfs, die in seinen späten Arbeiten klassizistisch-geometrisch erstarren (vgl. Bibliothekssaal Polling), so wird verständlich, warum Zöpf zu diesem Zeitpunkt fast keine Seitenaltäre mehr ausführt. Die umgewandelten Ornamentmotive lassen sich nicht mehr in den Altarbau übertragen. An den letzten von ihm erhaltenen Seitenaltären im Presbyterium von Schlehdorf zeigt sich die Veränderung. Hier wird gar nicht mehr der Versuch gemacht, von einer Ornamentform auszugehen oder die Architekturglieder ornamental umzuformen, sondern der Altar wird zum architektonischen Monument.

VI. K a n z e l n

Als Ergebnis der Betrachtung der Altäre Thassilo Zöpfs war herausgestellt worden, daß er bei den Arbeiten seiner Hauptschaffenszeit, wie in Fürstentfeld, in der Achbergkapelle und in St. Georgen, alle Möglichkeiten zur ornamentalen Umgestaltung des Altaraufzuges angewendet hat. Bei den wenigen Kanzeln, die von Zöpf ausgeführt werden, trifft dies nicht zu. Sie sind vergleichsweise streng und schlicht gegliedert. Die übliche Aufteilung in Kanzelkorb und Schalldeckel bleibt erhalten; beide werden sparsam mit abstrakten oder bildhaften Ornamenten geschmückt, ohne selbst, wie die Altargiebel, zu Ornamentformen umgestaltet zu werden, wie es z.B. an der Kanzel von Oppolding (Ldkr. Erding) zu sehen ist, deren Schalldeckel in ein großes Rocailleornament aufgelöst ist.¹⁾

Alle drei von Zöpf ausgeführten Kanzeln entsprechen sich im Typus. Die Brüstung ist durch Pilastervorlagen, die sich nach unten hin zu Voluten aufrollen, in ein Mittel- und zwei Seitenfelder geteilt. Der halbrunde Schalldeckel wird zu einem Postament heraufgezogen, auf dem sich Engel tummeln, oder, wie in St. Georgen, eine Heiligenfigur steht. Unterschiedlich ist die ornamentale Gestaltung der einzelnen Kanzeln. In Wessobrunn (Abb. 79) sind die einzelnen Felder der Brüstung mit Goldleisten und C-Bögen gefaßt. Über den unteren Wulst der Brüstung greift ein Rocailleornament, umgeben von einem Putto und einem Engelskopf. Der Rand des Schalldeckels ist vielfach profiliert

1) vgl. Joseph Blatner, Barock und Rokoko im Landkreis Erding. Erdinger Heimatbuch 1963, S. 138

und in der Mitte gesprengt, den Zwischenraum füllt eine freistehende Rocaille. Die Rückwand, die Kanzelkorb und Schalldeckel verbindet, rahmt ein Bildnis Johannes des Täufers. Ihre Umrisse und ihr Aufbau sind wieder von den Seitenaltären übernommen. Im Gegensatz zu Wessobrunn, wo sich besonders am Schalldeckel eine Fülle vergoldeter Ornamentdetails findet, ist die Kanzel in St. Georgen auffallend schlicht (Abb. 80). Wie die dortigen Seitenaltäre ist sie vor allem durch verschiedene Färbungen des Stuckmarmors gegliedert. Die Rückwand bildet hier die Stuckrahmung des Kanzelzugangs.

In St. Leonhard im Forst (Abb. 81) rahmt das Mittelfeld der Brüstung ein flaches Relief mit Wolken und Engeln (vgl. Abb. 44). Zwei weitere Engel sitzen auf den Voluten oberhalb des Wulstes. Wie in Wessobrunn ist der Schalldeckel auch hier mit Putti und Engelsköpfen geschmückt. Die Rückwand, deren Konturen wieder den Seitenaltären entsprechen, rahmt einen scheinbaren Zugang zur Kanzel, der eigentliche Zugang ist wie in Wessobrunn eine seitliche Stiege.

VII. Die Stellung Thassilo

Zöpfs im Bayerischen

Rokoko

Es war anfangs kurz darauf hingewiesen worden, daß zu der Hauptschaffenszeit Thassilo Zöpfs die wesentlichen Kirchenbauten des bayerischen Rokokos bereits vollendet sind. Die rege Bautätigkeit der Orden als Ausdruck ihrer religiös-geistigen Bewegung umfaßt nicht nur die Erneuerung oder Renovierung der Klosterbauten, sondern auch den Bau von Wallfahrtskirchen als äußerlich sichtbare Realisierung eines Gnadenerweises. Der Kreis der Baumeister, Stukkateure, Maler und Plastiker ist eng, für die bedeutendsten Kirchenbauten sind es vor allem die Gebrüder Zimmermann und der Baumeister Johann Michael Fischer mit dem Stukkateur und Plastiker J.M. Feichtmayr. Sicherlich sind zahlreiche bedeutende Künstler außer Acht gelassen, doch soll hier vor allem von den engen Künstlergemeinschaften gesprochen werden, deren intensive, jahrelange Zusammenarbeit in den von ihnen ausgeführten Kirchenbauten zum Ausdruck kommt. Diese Künstler sind durch ihren Ausbildungsgang und verwandtschaftliche Beziehungen noch ganz der Wessobrunner Tradition verbunden. Sie arbeiten nur, wenn sie einen Auftrag erhalten hatten, "sie reflektierten und theoretisierten nicht im eigentlichen Sinne; vergeblich wird man bei ihnen einen Idealentwurf suchen."¹⁾ Im Gegensatz zu dem größten Teil der Wessobrunner Meister hat sich aber bei diesen Künstlern die Einstellung zu den eigenen Arbeiten gewandelt.

1) B. Rupprecht, s.o. S. 26

Sie sehen sich nicht mehr als untergeordnete Handwerker, sondern als eigenständige Künstler. Ausdruck dafür sind zum Beispiel die unter den Westemporen der Wallfahrtskirchen Steinhausen und zur Wies breit stukkierten Signaturen Zimmermanns.

Die künstlerische Struktur ihrer Rokokokirchen wird von der Spannung zwischen architektonischer und allegorisch-bildhafter Gestaltung des Kirchenraumes geprägt.¹⁾ Wie schon festgestellt wurde, schiebt sich zwischen die maßgebenden Kriterien der Rokokokirche, den betretbaren Kirchenraum und den illusionistischen Bereich des Deckenbildes als Übergang das Rocailleornament ein. Die große Bedeutung des Rocailleornaments zur Gestaltung des Innenraumes erfordert eine enge Zusammenarbeit zwischen Architekt und Stukkateur, wie es bei den Zimmermanns und Fischer mit Feichtmayr gegeben ist. J.M. Feichtmayr hat vorwiegend nach eigenem Entwurf gearbeitet, dabei aber Tektonik und Raum des Baumeisters weiterentwickelt.²⁾

Eine Fortsetzung der Ornamentzone im Kirchenraum sind die Stuckmarmoraltäre, die entscheidend zur Raumbildgestaltung gehören. Da sie auch im Material den Stukkaturen verwandt sind, werden beide meist von demselben Meister ausgeführt.

Gegen Ende der Zeit der großen Kirchenbauten setzt dann, häufig ebenfalls im Auftrage der Klöster, in den kleineren Pfarrgemeinden eine rege Bautätigkeit ein. Auf die Ausstattung dieser Pfarrkirchen nach dem Vorbild der großen Kirchenbauten bleibt bis auf wenige Ausnahmen

1) vgl. B. Rupprecht, s.o. S. 29

2) vgl. M. Lieb, s.o. S. 76

die Tätigkeit Thassilo Zöpfs beschränkt. Die Nachahmung der großen Bauten zeigt sich weniger in der Architektur der Kirchenräume als in ihrer Ausstattung. Bei den in diesem Zusammenhang wichtigen Kirchen, in denen Zöpf gearbeitet hat, handelt es sich vorwiegend um klar gegliederte Saalbauten mit ausgedehntem Langhaus, eingezogenem Chorraum und Stichkappengewölbe. Ausnahmen sind Inning, St. Leonhard b. Dietramszell und Egling. In Inning wird das Rechteck des Hauptraumes durch mächtige Wandpfeiler in den abgeschrägten Ecken zu einem quadratischen, überkuppelten Zentralraum umgestaltet. An diesen schließt sich der eingezogene zweijochige Chorraum mit Stichkappentonne an. In St. Leonhard b. Dietramszell gehen von dem quadratischen Hauptraum mit Hängelzwickelkuppel im Osten und Westen in der vollen Breite des Hauptraumes halbrunde Apsiden aus; seitlich schließen an den Kernraum flachrechteckige Querarme an. In Egling hat der zentrale Hauptraum mit stark hervortretender Kämpferlinie seitlich kaum vortretende Kreuzarme. An diesen schließt im Osten der eingezogene quadratische Altarraum mit halbrunder Apsis an, im Westen ein Vorraum mit einer Doppelpore.

Fast alle übrigen von Zöpf stukkerten Kirchenräume haben ein mehrjochiges Langhaus und einen meist zweijochigen Altarraum (Wessobrunn, Bruck, Pflugdorf u.a.). Häufig sind die Langhauswände durch Pilastervorlagen mit stukkerten, korinthisierenden Kapitellen gegliedert. Die Joche des Langhauses und Chorraumes werden durch das fast die gesamte Gewölbefläche einnehmende Deckenbild zusammengefaßt.

"Dem Eintretenden wird die konkrete Raumform 'Saal' sofort deutlich. Seitlich wegen der klar begrenzenden

Wand, in der die einfachen Fensteröffnungen sofort Klarheit zwischen innen und außen schaffen; oben jedoch wird die Flachheit der Decke sofort anschaulich, das Fresko ist nicht auf den Weststandpunkt berechnet. Die Decke wird daher in ihrer Form als Freskoträger erlebbar. Die Anlage des Freskos erfordert die Begehbarkeit des Raumes, und dessen klare architektonische Gestalt erlaubt sie."¹⁾

Die Bildhaftigkeit des Rokokoinnenraumes ist verlorengegangen. Erhalten bleiben die Ornamentzone zwischen Fresko und Architektur, sowie die Stellung der Altäre, durch die der Chorraum an das Langhaus herangezogen wird.

Da jetzt das Gewölbe als Träger des Deckenbildes erlebbar ist, ist auch die Bedeutung der Ornamentzone eine andere geworden. J.M. Feichtmayr arbeitet zwar nach eigenem Entwurf, aber er ist an den Raumgedanken des Baumeisters gebunden, da durch die Stukkaturen die illusionistische Öffnung des Gewölbes mit der gebauten Architektur verbunden werden mußte.²⁾

In dem Moment, wo das Deckenbild wirklich zum "Bild an der Decke" wird, fällt die Funktion der Ornamentzone weg; sie dient von da an nur noch zur Dekoration des Kirchengewölbes. Unter diesen Umständen kann Zöpf weitgehend unabhängig arbeiten; es sei daran erinnert, daß er seine Freiheit dazu verwendet, die Stukkaturen als Akzente der Architektur zu setzen.

Die von Zöpf ausgestatteten Kirchen entstehen erst, als die eigentliche Epoche des Rokoko bereits vorbei ist. Da sie aber noch die großen Rokokokirchen als

1) B. Rupprecht, s.o. S. 56 f.

2) vgl. Zwiefalten, Langhaus-Deckenbild, N. Lieb s.o. Abb. 89

Vorbild haben, nehmen sie deren einzelne Elemente auf und verbergen zunächst die folgende Stilepoche des Klassizismus. Zuerst wird die Modifikation an Architektur und Deckenbild deutlich, während Ornament und Altarbauten, wie schon beschrieben, zunächst durch das Motiv der Rocaille weiterhin Innenräume im Stil des Rokokos entstehen lassen. Erst als auch die Einzelmotive des Ornaments sich tektonisch verfestigen, werden sie zu monumenthaften Dekorationen des Klassizismus.

Diese Umsetzung der "forme rocaille" in tektonische Glieder zeigt sich in Deutschland hauptsächlich bei Augsburger und Münchner Ornamentstechern, während sie in den Stukkaturen fast gar nicht zum Ausdruck kommt.¹⁾ In dieser Hinsicht nimmt Zöpf unter den Wessobrunner Meistern eine Sonderstellung ein. Vergleicht man seine späten Werke mit denen anderer Wessobrunner Stukkateure, die nach 1770 noch arbeiten, so zeigt sich, daß diese, wie Johann M. Merck in Rott b. Landsberg oder Pähl, gewaltsam um ein Rokokoornament bemüht sind, indem sie überreiche, krause Stukkaturen anwenden, ohne diesen den Reiz der Rocaille, die Assoziation des Vergänglichen, Ruinösen geben zu können. Dieses Verharren in konservativen Dekorationsformen findet sich bei Zöpf nicht. Schon in seinen frühesten Arbeiten verändert er das bisher übliche Dekorationssystem, indem er die Einzelformen seiner Ornamente deutlich heraushebt und das Verhältnis zwischen Fläche und Ornament verändert. Klar aufgebaute Einzelformen, deren Muschelwerk seine organische Vielfalt verliert, werden in leere, von zarten Stuckleisten eingefasste

1) vgl. H. Bauer, s.o. S. 66

Flächen gesetzt. Die Ornamente treten hier nicht mehr als Füllformen, sondern als architektonisches Gliederungsmotiv auf. Die leichte Unruhe der Formensprache, die sich an den oft fedrig ausgefranzten Spitzen der Ornamentmotive und der Fülle kleiner Einzelteile zeigt (vgl. Festsaal Beuerberg, Wessobrunn, Achbergkapelle), tritt immer mehr zurück. In den beherrschenden Dekorationsformen, den Zwickelkartuschen und den Stichkappenornamenten, wird die Symmetrie deutlich vorherrschend, indem gleichmäßige, langdurchgezogene Linien an die Stelle der asymmetrisch gegeneinandergesetzten S- und C-Bögen treten. Das Ornament wird dadurch spannungsloser und ruhiger. Auch die bis in die späten Arbeiten Zöpfs asymmetrischen Motive über den Fensterbögen sind durch die fast kreisförmige Gestaltung des Hauptschwunges in sich geschlossen.

In späterer Zeit wird dann die feinrippige, dünngliedrige Modellierung des Stucks durch wulstige, breite Formen verdrängt (vgl. Moorenweis, Seefeld).

Es verfestigen sich jetzt nicht nur die Umrisse der Ornamentmotive, sondern auch die Behandlung der Stukkaturen. In den Stichkappendekorationen wird das Giebelmotiv mit gesprengtem Giebel vorherrschend, dessen klar aufgebaute Konturen nur durch symmetrisch eingefügte Blumenranken aufgelockert werden. Am Ende dieser Entwicklung steht dann die Bibliothek in Polling, deren Dekorationsformen in ihren glatt gezogenen, fast geometrischen Einzelteilen zum nüchternen Ornament des Klassizismus werden. Diese Umwandlung der Formen findet sich bei keinem anderen Stukkateur des Spätrokoko. Die wachsende Bedeutung der Dekorationsideen des Klassizismus, die Ablehnung allen überflüssigen Zierats mit

dem Beginn der siebziger Jahre bewirkt bei den meisten Künstlern eine Unsicherheit und führt zu einer übersteigerten Anwendung der alten Dekorationsformen, die eine deutliche Angst vor der leeren Fläche zeigt. Zu derselben Zeit erreicht Zöpf durch die Betonung der einzelnen Ornamentmotive eine Änderung des Dekors, das sich bei ihm nun deutlich von den Formen des Hochrokos unterscheidet.

Thassilo Zöpf muß deshalb als der Hauptmeister des späten Rokos in Bayern bezeichnet werden. Mit ihm geht nicht nur eine kunstgeschichtliche Epoche zu Ende, sondern er ist auch der letzte, bedeutende Stukkateur des Wessobrunner Kreises. Er steht am Ende einer über zwei Jahrhunderte in seinem Heimatort lebendigen Kunsthandwerks-Tradition.

VIII. A n m e r k u n g e n

Benutzte Archive:

Staatsarchiv für Oberbayern, München

Hauptstaatsarchiv München

Ordinariatsarchiv München

Staatsarchiv Landshut

Ordinariatsarchiv Augsburg

Pfarrarchiv Starnberg

Pfarrarchiv Walleshausen

- 1) Bericht des Pfarrvikars Eugenius Ochl über die Innendekoration der Pfarrkirche Bruck (1764):

"Den 25. Juni habe ich angefangen, den Chor wie er jetzt steht herzustellen. Die Malerei ist von Herrn Ignati Baldauf. Die Stucator von Herrn Sießmayr von Augspurg verfertigt worden. Den 19. Juni 1764 haben wir im Langhaus angefangen und bis den 21. August alles vollendet. Die Stucator-Arbeit hat Herr Thassilo Zöpf von Wessobrunn mit vier Gesellen und einem Lehrner, die Malerei obiger Herr Baldauf verfertigt. Die Unkosten haben sich gegen 8000 fl. beloffen in allem."

(Aus: Jacob Grosz, Chronik von Fürstenfeldbruck 1877)

- 2) Jahresabrechnungen des Propstes Töpsl über die Renovierung der Klosterkirche Polling:

"Ausgaben auf Reparation der Klosterkirche in specie auf die sogenannte Achbergkapelle Herrn

Thassilo Zöpf von Wessobrunn für die Stuccador und von Gips gemachte Marmorarbeit bezahlt worden 55 fl., an schwarzem und weißem Gips 19 fl., an Farben zum Marmorieren 13 fl. 55 kr."

(Akten des Klosters Polling, heute Pfarrarchiv Walleshausen)

- 3) Jahresabrechnungen des Propstes Töpsl über die Neuausstattung des Klostergebäudes:

"Den Thassilo Zöpf Stuccador in Wessobrunn hat die Kapelle nebst der Propstei ausgemacht und seines Verdienstes erhalten wie auch von Ausstuccadoren der Propstei 200 fl."

(Akten des Klosters Polling, heute Pfarrarchiv Walleshausen)

- 4) Jahresabrechnungen des Propstes Töpsl über die Neuausstattung des Klostergebäudes:

"Herrn Thassilo Zöpf Stucador von Wessobrunn für von Gips gemachte 11 Antependien, Postament etc. in dem Langhaus und Choraltar accordierter maßen zahlt 655 fl."

(Akten des Klosters Polling, heute Pfarrarchiv Walleshausen)

- 5) Quittung Thassilo Zöpfs über die Bezahlung seiner Stukkaturen in der Pfarrkirche Egling:

"Nachdem Sr. Hochwürldigen und Gnaden von Ettal mir Endgesetzten die gnädige Zusage getan, daß mir Hochselbe auf künftigen Sommer die Stukator arbeit hundert fünf und siebenzig Gulden, und so lange ich bey gethaner Arbeit in Egling selbst gegenwärtig bin, für mich alleing die Kost und den Tranck,

auszusprechen gnädig geruhet; daß ich nun mit dieser Hochgnädigen Gesinnung und respec. Contract vollkōmen zufrieden bin, habe ich mit meiner Hand-unterschrift bekräftigen wollen. Act München den 9. Jener 1773

ist zu Höfl. Dank	Thassilo Zöpf
bezalt worden	Stukator in Wessobrunn

(Staatsarchiv für Oberbayern, KL 848 Nr. 14)

- 6) Jahresabrechnungen des Propstes Töpsl über die Renovierung der Klosterkirche:

"Herrn Thassilo Zöpf sind für verschiedene Zierarbeit auf dem großen Orgelchor bezahlt worden 150 fl."

"Weiter Ausgab auf Reparation der Klosterkirchen: Für zwei Pyramiden auf dem Chor sind Herrn Th. Zöpf bezahlt worden 300 fl. Herrn Schmädler in Weilheim für zwei Stück Basreliefs 136 fl. item für zwei Lewen einen Greif und Adler zu obigen Pyramiden 12 fl."

(Akten des Klosters Polling, heute Pfarrarchiv Walleshausen)

- 7) Eintragung im Rechnungsbuch der Pfarrkirche Petzenhausen:

"1768 dem Thassilo Zöpf Stucator v. Wessobrun für ein neues Antependium bei dem Choraltar von Stuckarbeit 30 fl."

(Pfarrarchiv Petzenhausen)

- 8) Quittung Thassilo Zöpfs über die Bezahlung seiner Stukkaturen in der Pfarrkirche Peiting:

"In Das lobl. Pfarr Gott Haus Beitting habe von Stukkator arbeith verferttiget Die benöttigte Kabitel Dar vor verdient und bezahlt worden 25 fl. Daß bescheint meine Unterschrift

Wessobrun den 12 Jener 1785

Thassilo Zöpf Stukator"

(Staatsarchiv für Oberbayern, GZ 3577 Nr. 75)

- 9) Eintragung über die Bezahlung Th. Zöpfs für zwei Seitenaltäre der Kirche in Oberwindach:

"Den Thassilo Zoepf Stuckador von Wessobrun hat man für neuverfertigte zween Seitenalthar gezahlt 150 fl."

(Pfarrarchiv Windach)

IX. Werkkatalog

1751 Vilgertshofen, Ldkr. Landsberg, Wallfahrtskirche
zur schmerzhaften Mutter
rechtes Querschiff, Sebastiansaltar
Altarbild Joannes Baader sig. 1770

KDB I, S. 554-57

Carl Lamb, Vilgertshofen, in:

Unbekanntes Bayern München 1955

KKL Nr. 484

E.A. Wendelin, Geschichte der Wallfahrtskirche
Vilgertshofen Augsburg 1864

Zeitschrift Bayerland 57, 1955

um 1753 Kloster Beuerberg, Ldkr. Wolfratshausen
Stuckdekoration in zwei Festsälen (die Stukkaturen des zweiten wurden im 19. Jahrhundert zerstört)
Deckenbild unsigniert

KDB I

KKL Nr. 784

4. Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst
München 1919 S. 87

Kalender für Katholische Christen Sulzbach 1861

K. Trautmann, Westenrieders Inventarisierung
der Kunstschatze altbayerischer Klöster im
Jahre 1783 und ihre Ergebnisse für Beuerberg,
Monatsschrift des historischen Vereins für
Oberbayern 4, 1895; 5, 1896; 6, 1897; 7, 1898

1755 Ziemetshausen, Ldkr. Krumbach, Pfarrkirche

St. Petrus und Paulus

Stukkaturen an der Stichkappentonne des
Chorraumes

Fresken v. Thomas Guggenberg 1877

Baurechnungen im Pfarrarchiv Ziemetshausen

KKL Nr. 244/45

Das Bistum Augsburg Bd. 5 S. 812

Landkreis Krumbach, München 1969

1757-59 Wessobrunn, Ldkr. Weilheim, Pfarrkirche

St. Johannis

Hochaltar, zwei Seitenaltäre, Kanzel

Stukkaturen im Langhaus und Altarraum

Figuren des Hochaltars und des rechten

Seitenaltares Th. Schaidauf

Linker Seitenaltar Gnadenbild der Mutter der

schönen Liebe von Wessobrunn

1. Hälfte 18. Jahrhundert

KDB I S. 737-40

GKF 13, München 1953

G. Hager, Die Pfarrkirche Wessobrunn, Lech-

Isar-Land 3, 1927

um 1760 Döpshofen, Ldkr. Augsburg, Pfarrkirche

zwei Seitenaltäre, ursprünglich für das

Kloster Wessobrunn bestimmt

Notiz im Kirchenarchiv Döpshofen, daß die Altäre

1806 dem Kloster Wessobrunn abge-

kauft wurden (Hinweis W. Neu)

- um 1760 Fürstenfeldbruck, Klosterkirche
vier Oratorien im Chor, Stukkaturen über den
vier Fenstern im Chorabschluß,
zwei Stuckmarmoraltdäre in den ersten Seiten-
kapellen des Langhauses
linker Seitenaltar Altarbild Th. Ch. Wink,
rechter Seitenaltar Altarbild J.N. Schöpf
E. Graf Fugger, Kloster Fürstenfeld, München 1884
K.F. Hoffmann, 200 Jahre Klosterkirche Fürsten-
feld, Bayerische Heimat 22, 1941
H. Steffen, Kloster und Kirche zu Fürsten-
feldbruck. Sammler 92, 1923 Nr. 32
- 1761 Pflugdorf, Ldkr. Landsberg, Kirche St.Laurentius
Hochaltar
Stukkaturen im Langhaus und Altarraum
Altarbild Joh. Baader
Figuren des Hochaltares F.X. Schmädler
Deckenbilder in Chor und Langhaus unsigniert
Rechnungen im Pfarrarchiv Stadl
KDB I, S. 537
Heimatbuch der Stadt und des Landkreises
Landsberg 1966
- um 1761 St. Leonhard i. Forst, Ldkr. Weilheim,
Wallfahrtskirche
Stukkaturen im Langhaus
Deckenbild M. Günther sign. 1761
KDB I, S. 722
J.B. Leuthenmayer, Ein Kulturbild aus dem
oberbayerischen Pfaffenwinkel
Neuburg/D. 1881
F. Glaser, St. Leonhard i. Forst, Sammler 80,
1911, Nr. 115, 117
KKF Nr. 15

- um 1762 Widdersberg, Ldkr. Starnberg, Kirche St. Michael
Stukkaturen im Langhaus und Altarraum
Deckenbilder unsigniert
KDB I, S. 911-12
- 1764 Bruck, Ldkr. Fürstenfeldbruck, Pfarrkirche
St. Magdalena
Stukkaturen im Langhaus
Deckenbild im Langhaus Ignaz Baldauf, 1764
Aufzeichnungen des Pfarrvikars Eugenius Ochl
s. Anm. 1
KDB I, S. 449-51
weitere Literatur s. Fürstenfeldbruck
- 1764 Polling, Ldkr. Weilheim, ehem. Stiftskirche
Antependien der Seitenkapellen im Langhaus
Achbergkapelle: Stukkaturen, Altar, Reliquien-
kästen
Deckenbilder Joh. Baader 1764
Jahresabrechnungen des Propstes Töpsl
s. Anm. 2 und Anm. 3
KKF Nr. 10
F.X. Bogenrieder, Bau- und Kunstgeschichte
des Klosters Polling, 1928
G. Rückert, Die Restauration der Klosterkirche
Polling, Archiv f.d. Geschichte
des Hochstiftes Augsburg 6
2. Jahrbuch d. Vereins für christliche Kunst
München 1913
7. Jahrbuch d. Vereins für christliche Kunst
München 1929

1765 Polling, ehem. Stiftskirche

zwei Kenotaphien im Altarraum
Basreliefs der Kenotaphien W.X. Schmüdl
zwei Supraporten auf der Orgelempore

Polling, Klostergebäude
Stukkaturen in der ehem. Hauskapelle
Deckenbild Joh. Baader sign.
Stukkaturen im ehem. Prälatensaal

Jahresabrechnungen des Propstes Töpsl
s. Anm. 4 und Anm. 6

Literatur zu Polling s.o.

1766-67 Ottobeuren, Ldkr. Memmingen, Abteikirche

vier Seitenaltäre in den Querarmen in Zusammen-
arbeit mit Joh. M. Feichtmayr

Altarbilder rechter Querarm: l.J. Mages 1766

r.J. Zick 1766

Altarbilder linker Querarm: l.J. Zick 1766

r.J. Mages 1766

Skulpturen J.M. Feichtmayr

H. Lieb, Ottobeuren Benediktinerabteikirche

München 1950

KKF 73/74

SKF 2, München 1950

G. Lamb, Die Klosterkirche Ottobeuren in:

Unbekanntes Bayern, München 1955
S. 120-26

1767 Inning, Ldkr. Starnberg, Pfarrkirche

St. Johann Baptist

Stukkaturen im Hauptraum und Chor

Deckenbild Chr. Wink sign. 1767
Kirchenrechnungen im Pfarrarchiv Starnberg
Akt Gräfl. Törringsche Stiftung Inning
KDB I, S. 879-80
R. Holler, Die Kirche zu Inning, Bayerische
Heimat 7 1925/26
R. Holler, Die Kirche von Inning,
Lech-Isar-Land 6; 1930 13-15

1767 St. Georgen b. Diessen
zwei Seitenaltäre, Kanzel
Notiz in der Pfarr-Registratur
Altarbilder r.J. Baader, l.J. Mages sign. 1767
KDB I, S. 543
Augsburger Postzeitung 1896
4. Jahrb. d. Vereins f. christliche Kunst,
München 1919

1768 Ascherling, Ldkr. Starnberg, Kirche
Stukkaturen
Brief Steigenberger an Propst Töpsl
Hauptarchiv München Kl. lit. XX Fasc. Nr.164
KDB I, S. 852

1768 Landstetten, Ldkr. Starnberg, Kirche
Stukkaturen
Altar
Deckenbild Jos. Ott
KDB I, S. 885

- 1768 Petzenhausen, Ldkr. Landsberg, Pfarrkirche
Antependium des Choraltars
Eintragung ins Rechnungsbuch der Pfarrkirche
s. Anm. 6 (Hinweis W. Neu)
KDB I, S. 536-37
- 1769 Bernried, Ldkr. Weilheim, Pfarrkirche St. Maria
zwei Seitenaltäre
Altarbilder F. Kirzinger sign. 1792
KDB I, S. 699-700
F. Wilferth, Von Bernried dem Dorfe und Bernried
dem Kloster, Sammler 70 1901
Nr. 88 6-7
- 1769-70 St. Leonhard b. Dietramszell, Ldkr. Wolfrats-
hausen, Wallfahrtskirche
Stukkaturen
Deckenbild Chr. Wink sign. 1769
KDB I, S. 885-86
KKR Nr. 682
- um 1771 St. Leonhard i. Forst, Ldkr. Wilhelm,
Wallfahrtskirche
Hochaltar, Kanzel
Gnadenbild des Heiligen Leonhard um 1500
Verzeichnis der Kircheng Ausgaben, Staats-
archiv Oberbayern KL Fas. 806
Literatur zu St. Leonhard s.o.
- 1773 Egling, Ldkr. Landsberg, Pfarrkirche St. Vitus
Stukkaturen im Hauptraum und Chor
Deckenbild Chr. Wink sign. 1773

Quittung Th. Zöpfs s. Anm. 5

KDB I, S. 525-26

P. Placidius Glasthamer, Die Kirche zu Egling
am Lechrain, Schwäb. Postbote 67,
1933 20-21

Zeitschrift Bayerland 57, 1955

Kalender f. Katholische Christen 1867

1774/75 Moorenweis, Pfarrkirche St. Sixtus

Stukkaturen im Langhaus und Chorraum

Deckenbild M. Günther sig. 1775

Kirchenrechnungen i. Pfarrarchiv Moorenweis
(Hinweis W. Neu)

KDB I, S. 470

Heimatsbuch Fürstenfeldbruck 1952

1776 Seefeld, Ldkr. Starnberg, Schlosskapelle

Stukkaturen am Gewölbe und der Orgelempore

Rechnungen i. Gräfl. Törringschen Rechnungs-
archiv

Restaurierung der Schlosskapelle unter Anton
Graf Törring-Seefeld (1725-1812)

Deckenbild Jos. Ott sign. 1776

KDB I, S. 903

G. Maier, Schloß Seefeld, Lech-Isar-Land 15 1938

F. Töpfer, Geschichte des Schlosses Seefeld

Oberbayer. Archiv f. Vaterländische Geschichte
9, 1948

- 1776-77 Polling, Klostergebäude
Stukkaturen im Bibliothekssaal
Jahresabrechnungen des Propstes Töpsl s.o.
Brief Steigenbergers an Töpsl, Staats-
archiv f. Oberbayern
Deckenbilder Jo. Baader
- um 1780 Beuerberg, Ldkr. Wolfratshausen, Marienkirche
Hochaltar
Stukkaturen in Zusammenarbeit mit F.E. Doll
Kirchenabrechnungen, Hauptstaatsarchiv München, 8
Landshuter Abgabe Rep. 12 Verz. 2
Deckenbild Joh. Baader
Literatur zu Beuerberg s.o.
- 1779 Etting, Ldkr. Weilheim, Andreaskapelle
Hochaltar
G. Rückert, Die St. Andreaskapelle b. Etting
Weilheimer Sonntagsblatt 6, 1929 Nr. 47, 48
G. Rückert, St. Andreas zu Etting
Lech-Isar-Land 9, 1933
- um 1780 Schlehdorf, Ldkr. Weilheim, Klosterkirche
zwei Seitenaltäre im Chorraum
KDB I, S. 723-24
Sulzbacher Kalender d. Katholische Christen 1861
Geschichtliche Reminiszenzen zum Schlehdorfer
Klosterbau, Weilheimer Sonntags-
blatt 5, 1928 Nr. 30-32

- 1784 Kirchberg, gen. Wildsteig, Ldkr. Schongau,
Pfarrkirche
Stukkaturen in Zusammenarbeit mit F.E. Doll
Deckenbild F. Zwinck sig. 1784
KDB I, S. 608
- 1785 Peiting, Ldkr. Schongau, Pfarrkirche St. Michael
Stukkierung der Kapitelle
Quittung von Th. Zöpf s. Anm. 8 (Hinweis W. Neu)
KDB I, S. 587-89
S. Hoffmann, Aus den Kirchenrechnungen der
Pfarrei Peiting, Lech- und Ammerraum
1, 1950
S. Hoffmann, Aus den Kirchenrechnungen der
Pfarrei Peiting, Das Münster 6, 1953
- 1795 Oberwindach, Filialkirche
zwei Seitenaltäre (verloren)
Kirchenrechnung i. Pfarrarchiv Windach
s. Anm. 9 (Hinweis W. Neu)

X. Bibliographie

- | | |
|--------------------------------|---|
| Aumiller, August | Kirche und Kloster Fürst-
feldbruck
Fürstfeldbruck 1916 |
| Bauer, Hermann | Rocaille
Berlin 1962 |
| Berliner, R. | Ornamentale Vorlagebilder
Leipzig 1926 |
| v. Bezold, G. und
Riehl, B. | Die Kunstdenkmäler des Regie-
rungsbezirks Oberbayern I. Teil
München 1895 |
| Blatner, Josef | Barock und Rokoko im Landkreis
Erding
Erdinger Heimatbuch 1963 |
| Boeck, Wilhelm | Joseph Anton Feuchtmayer
Tübingen 1948 |
| Bogenrieder, F.X. | Die Bau- und Kunstgeschichte
des Klosters Polling
Dissertation München 1928 |
| Brandis, Ilsabe | Die Genesis des Süddeutschen
Muschelwerks. Ein Beitrag
zur deutschen Ornament-
geschichte des 17. und 18.
Jahrhunderts
Dissertation Frankfurt 1943 |
| Braun, J. | Der christliche Altar
München 1924 |
| Daisenberger, J.N. | Monumentum debitae gratitudi
filialis amoris erga Francis-
cum Toepsl s L. 1815 |
| Dehio-Gall | Oberbayern
München 1964 |

- | | |
|---------------------|---|
| van Dülmen, Richard | Propst Franziskus Töpsl und
das Augustinerchorherrenstift
Polling
Kallmünz 1967 |
| Feulner, Adolf | Skulptur und Malerei des
18. Jahrhunderts in Deutschland
Wildpark-Potsdam 1926 |
| - | Bayerisches Rokoko
München 1923 |
| - | Christian Wink
Altbayerische Monatsschrift 1912 |
| Grosz, Jacob | Chronik von Fürstenfeldbruch
Fürstenfeldbruck 1877 |
| Grotemeyer, Paul | Franz Xaver Schmüdl
7. Jahrbuch des Vereins für
Christliche Kunst, München 1929 |
| Guby, Rud. | J. Georg Üblherr
Münchner Jahrbuch für bildende
Kunst 1921 |
| Habel, Heinrich | Bayerische Kunstdenkmäler
Landkreis Krumbach
München 1969 |
| Hager, Georg | Die Bauthätigkeit und Kunst-
pflege im Kloster Wessobrunn
und die Wessobrunner Stukka-
toren
Oberbayerisches Archiv für
vaterländische Geschichte,
München 1894 |
| Halm, Ph. M. | Modelle aus dem 18. Jahrhundert
Monatsbericht über Kunst und
Kunstwissenschaft 3, 1903 |
| Hartig, Michael | Bayerns Klöster und ihre
Kunstschatze
Diessen 1913 |

- Hartig, Michael Die oberbayerischen Stifte
München 1935
- Vilgertshofen
Kl. Kunstführer Nr. 484
Neubearbeitete Auflage
München 1956
- Hautmann, Max Geschichte der kirchlichen
Baukunst in Bayern, Schwaben
und Franken 1550-1780
München 1923
- Hoffmann, Ilse Der süddeutsche Kirchenbau am.
Ausgang des Barock
München 1938
- Hoffmann, Richard Bayerische Altarbaukunst
München 1923
- Der Altarbau im Erzbistum
München und Freising
München 1905
- Hofmann, Siegfried Beiträge zur Bau- und Kunst-
geschichte des Klosters Polling
Schongau 1954
- Koch, Georg Friedrich Die Entwicklung der Rocaille-
dekoration in den Kirchenbauten
Oberbayerns. Ein Beitrag zur
Geschichte des volkstümlichen
Rokoko in Süddeutschland
Dissertation Göttingen 1948
- Lieb, Norbert Münchner Barockbaumeister
München 1941
- Barockkirchen zwischen Donau
und Alpen
München 1958
- Meyer, Peter Europäische Kunstgeschichte II
Zürich 1948

- Mindera, Karl Benediktbeuern,
Schnells gr. Führer Bd. 23
München 1957
- Das Handwerk im Dienst der
Kunst auf dem Boden der
Grundherrschaft Benediktbeuern
München 1939
- Benediktbeuern
München 1957
- Neu, Wilhelm Zur Häusergeschichte von Wesso-
brunn im 17. und 18. Jahr-
hundert
Lech-Isar-Land 1967
- Zur Häusergeschichte von Haid
bei Wessobrunn im 17. und 18.
Jahrhundert
Lech-Isar-Land 1968
- Piel, Friedrich Die Ornamentgroteske in der
italienischen Renaissance
Berlin 1962
- Rupprecht, Bernhard Die bayerische Rokokokirche
Kallmünz 1959
- Schnell, Hugo und
 Lieb, Norbert Wessobrunn
Gr. Kunstführer Bd. 13
München 1964 3. Auflage
- Schnell, Hugo Ottobeuren
Kl. Kunstführer München 1935
- Der bayerische Barock
München 1935
- Schröder, Alfred Archiv für die Geschichte
des Hochstiftes Augsburg
Bd. 6 1929

- Sedlmayr, Hans Österreichische Barock-
architektur
Wien 1930
- Europäisches Rokoko
Vorwort zum Katalog der
Münchener Ausstellung
München 1958
- Thieme-Becker Bd. 36 Leipzig 1947
- Wichmann, H. Bibliographie der Kunst in
Bayern
Band 1 und 2
Wiesbaden 1961 und 1964
- Wolf, Friedrich Beiträge zur Erforschung der
Bau- und Dekorkunst des
18. Jahrhunderts
- Die unbekannten Ausstattungs-
künstler der Klosterkirche
Wirstenfeldbruck
Oberbayerisches Archiv
85. Bd. München 1962

XI. A b b i l d u n g s v e r z e i c h n i s

Die aufgeführten Abbildungen sind bei der
Verfasserin Dorothee Pflüger, 8 München 13
Birnauerstraße 6, einzusehen.

- Abb. 1 Grafrath, Stichkappenornament
- Abb. 2 Wessobrunn, Stichkappenornament
- Abb. 3 Wessobrunn, Rahmenrocaille im Langhaus
- Abb. 4 Grafrath, Rahmenrocaille im Langhaus
- Abb. 5 Kloster Beuerberg, Festsaal, Detail
- Abb. 6 Kloster Beuerberg, Festsaal, Detail
- Abb. 7 Kloster Beuerberg, Festsaal, Detail
- Abb. 8 Ziementshausen, Stichkappenornament
- Abb. 9 Ziementshausen, Kartusche
- Abb. 10 Wessobrunn, Langhaus
- Abb. 11 Wessobrunn, Chorraum
- Abb. 12 St. Leonhard im Forst, Langhaus
- Abb. 13 St. Leonhard im Forst, Rahmenrocaille
- Abb. 14 St. Leonhard im Forst, Stichkappenornament
- Abb. 15 Widdersberg, Chorraum, Stichkappenornament
- Abb. 16 Widdersberg, Langhaus, Rahmenrocaille
- Abb. 17 Pflugdorf, Chorraum
- Abb. 18 Pflugdorf, Kartusche
- Abb. 18a J.M. Feichtmayr, Kartusche
- Abb. 19 Pflugdorf, Kartusche
- Abb. 19a J.M. Feichtmayr, Kartusche
- Abb. 20 Bruck, Chorabschluß
- Abb. 21 Bruck, Langhaus, Kartusche
- Abb. 22 Bruck, Stichkappenornament

- Abb. 23 Kloster Polling, Achbergkapelle
Abb. 24 Achbergkapelle, Stichkappenornament
Abb. 25 Achbergkapelle, Stichkappenornament
Abb. 26 Kloster Polling, ehem. Hauskapelle
Abb. 27 Kloster Polling, ehem. Hauskapelle
Abb. 28 Kloster Polling, ehem. Hauskapelle
Abb. 29 Th. Zöpf, Vorzeichnung zum Prälatensaal
Kloster Polling (Bleistiftzeichnung)
Abb. 30 Klöster Polling, Detail aus der
Dekoration des Prälatensaales
Abb. 31 Prälatensaal, Deckenrelief
Abb. 32 Prälatensaal, Detail
Abb. 33 J.M. Feichtmayr, Rocaille
Abb. 34 Inning, Kartusche im Hauptraum
Abb. 35 Inning, Kartusche im Chorraum
Abb. 36 Ascherling, Chorbogen
Abb. 37 Landstetten, Kartusche
Abb. 38 St. Leonhard b. Dietramszell, Chorraum
Abb. 39 St. Leonhard b. Dietramszell, Kartusche
Abb. 40 Egling, Chorraum, Kartusche
Abb. 41 Moorenweis, Langhaus, Kartusche
Abb. 42 Moorenweis, Stichkappenornament
Abb. 43 Seefeld, Schloßkapelle, Stichkappenornament
Abb. 44 Seefeld, Schloßkapelle, Kartusche
Abb. 45 Beuerberg, Marienkirche, Kartusche
Abb. 46 Beuerberg, Chorraum, Stichkappenornament
Abb. 47 Kirchberg, Chorraum, Kartusche
Abb. 48 Kloster Polling, Bibliothek
Abb. 49 Kloster Polling, Bibliothek
Relief unter der Empore
Abb. 50 Fürstenfeldbruck, Chorraum, Oratorium
Abb. 51 Fürstenfeldbruck, Chorraum, Oratorium
Abb. 52 Kloster Polling, Supraporte an der Orgelempore
Abb. 53 Kloster Polling, Chorraum, Kenotaph
Relief F.X. Schmiedl

- Abb. 54 Vilgertshofen, rechter Seitenaltar
Abb. 55 Wessobrunn, Hochaltar
Abb. 56 Wessobrunn, linker Seitenaltar
Abb. 57 Döpshofen, linker Seitenaltar
Abb. 58 Fürstenfeldbruck, linker Seitenaltar,
Giebelzone
Abb. 59 Fürstenfeldbruck, rechter Seitenaltar,
Ausschnitt
Abb. 60 Pflugdorf, Hochaltar, Giebelzone
Abb. 61 Kloster Polling, Achbergkapelle, Altar
Abb. 62 Achbergkapelle, rechter oberer Abschluß
der Reliquienkästen
Abb. 63 Ottobeuren, Seitenaltar im rechten Querarm
Abb. 64 Ottobeuren, Seitenaltar, Giebelzone
Abb. 65 St. Georgen b. Diessen, r. Seitenaltar
Abb. 66 St. Georgen b. Diessen, r. Seitenaltar,
Giebelzone
Abb. 67 Landstetten, Altar
Abb. 68 Bernried, linker Seitenaltar
Abb. 69 Bernried, linker Seitenaltar, Detail
Abb. 70 St. Leonhard i. Forst, Hochaltar, Giebelzone
Abb. 71 St. Leonhard i. Forst, Hochaltar, Retabel
Abb. 72 Seefeld, Schloßkapelle, Hauptaltar
Abb. 73 Seefeld, Schloßkapelle, linker Seitenaltar
Abb. 74 Beuerberg, Marienkirche, Hochaltar
Abb. 75 Beuerberg, Marienkirche, Hochaltar, Giebelzone
Abb. 76 Etting, Andreaskapelle, Hauptaltar, Giebelzone
Abb. 77 Schlehdorf, linker Seitenaltar im
Chorraum Mittelteil
Abb. 78 Schlehdorf, rechter Seitenaltar im Chorraum
Reliquienkasten (Detail)
Abb. 79 Wessobrunn, Kanzel
Abb. 80 St. Georgen b. Diessen, Kanzel
Abb. 81 St. Leonhard i. Forste, Kanzel

Lebenslauf

Am 26. April 1943 wurde ich, Dorothee Pflüger, als vierte Tochter des 1967 verstorbenen Ordinarius der Zahnheilkunde Dr. med. Hans Pflüger und seiner Ehefrau Anna Coraline geb. Manchot in Hamburg geboren.

Ich besuchte dort von 1950 bis 1954 die Grundschule. Von 1954 bis 1964 besuchte ich das Gymnasium für Mädchen in der Curschmannstraße, Hamburg, in dem ich im Januar 1964 die Reifeprüfung ablegte.

Im Sommersemester 1964 begann ich in Hamburg das Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Archäologie und Volkskunde.

Im Wintersemester 1964/65 wechselte ich an die Münchner Ludwig-Maximilians-Universität, an der ich ohne Unterbrechungen bis zum Wintersemester 1970 immatrikuliert war.

Meine Vorlesungen im Hauptfach Kunstgeschichte habe ich u.a. bei Prof. Dr. W. Braunfels, Prof. Dr. N. Lieb, Prof. Dr. E. Hubala, Dr. H. Bauer und Dr. B. Rupprecht gehört, im Nebenfach Archäologie bei Prof. Dr. E. Homann-Wedeking, Prof. Dr. E. Bielefeld, Prof. Dr. R. Lullies und Dr. H. Walter, im Nebenfach Volkskunde bei Prof. L. Kretzenbacher, Prof. T. Gebhard und Dr. S. Kramer.

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit verdanke ich Prof. H. Bauer, der mir den Wessobrunner Meister Thassilo Zöpf im 8. Semester 1967 zur wissenschaftlichen Bearbeitung vorschlug.

Prof. H. Bauer, Prof. N. Lieb, Dr. Hugo Schnell, Herrn Oberkonservator W. Neu vom Landesamt für Denkmalspflege München und Herrn W. Mauthe, Heimatpfleger in Weilheim, sei an dieser Stelle für Hilfestellungen und Hinweise mein herzlicher Dank ausgesprochen.

